GOETHE Y SU ÉPOCA

GEORG LUKÁCS

GOETHE
Y SU
ÉPOCA

precedido de
MINNA VON BARNHELM

Traducción castellana de
MANUEL SACRISTÁN

EDICIONES GRIJALBO, S. A.
BARCELONA - MÉXICO, D. F.
1968

Titulo original
GOETHE UND SEINE ZEIT

Traducido por
MANUEL SACRISTÁN
del vol. 7 de las «Obras Completas», *Georg Lukács Werke*, Band 7, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1964

© 1964, HERMANN LUCHTERHAND VERLAG GMBH
© 1968. EDICIONES GRIJALBO, S. A.
Aragón, 386, Barcelona, 9 (España)

Primera edición
Reservados todos los derechos

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

Depósito legal, B.: 17.443-1968
1968. Impreso por Gráficas Emegé, Londres, 96, Barcelona

INDICE

Prólogo 7

MINNA VON BARNHELM 25

GOETHE Y SU ÉPOCA 51

Prólogo 53

Los sufrimientos del joven Werther 69

Los años de aprendizaje de Guillermo Meister . . 91

El epistolario Schiller-Goethe 117

La teoría schilleriana de la literatura moderna . . 163

El *Hyperion* de Hölderlin. 213

PRÓLOGO*

En los prólogos a las diversas piezas de esta colección de ensayos indico el carácter sumamente fragmentario de la misma. No vale la pena insistir de nuevo en ello. Pero a pesar de todo me será permitido decir que la ocupación ideal y estética con la gran literatura alemana ha sido un elemento decisivo de toda mi vida; empezó en la temprana juventud y no ha concluido nunca. Ya en las clases superiores del *Gymnasium*, cuando experimenté la gran embriaguez del primer contacto con la literatura entonces moderna — con Baudelaire y Swinburne, con Verlaine y Maeterlinck, con Ibsen y Strindberg, con Tolstoi y Jacobsen, etc. —, la *Ifigenia* y el *Hermann y Dorotea* se contaban entre mis impresiones literarias más importantes. Recuerdo incluso que, a los diecisiete años, una de mis amistades juveniles más importantes nació de una conversación en la que mi interlocutor y yo resultamos conocedores y admiradores del *Grünen Heinrich*. A los

* Es prólogo al vol. 7 de la edición Luchterhand de las obras completas de Lukács. Dicho volumen contiene, además de *Goethe y su época* y *Minna von Barnhelm*, los ensayos *Realistas alemanes del siglo XIX* y *Thomas Mann*, que aparecerán separadamente en esta edición castellana con el sello de Grijalbo. — *T.*

veintidós años escribí — sobre Novalis — mi primer ensayo legible como cosa seria, y dos años más tarde, el ensayo sobre Theodor Storm [1]. En mi *Theorie des Romans* tenía una función central *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister;* junto con Cervantes y Flaubert, con Tolstoi y Dostoievski, esa obra de Goethe representa una de las tendencias capitales del dominio poético de la vida moderna. Cuando, tras una interrupción de casi veinte años, reanudé esos estudios, la continuidad con mis tendencias juveniles quedó superada en el triple sentido hegeliano: se alteraban, sin duda, básicamente, pero se preservaban y se elevaban a un nivel superior. Me había ocupado mientras tanto del método del materialismo dialéctico e histórico y lo había asimilado. Esa asimilación significó, por lo que hace a este complejo problemático, que me fui haciendo capaz no ya sólo de barruntar y captar intuitivamente, como en mi juventud, la peculiaridad única de la poesía y la filosofía grandes de Alemania, sino también de entenderlas claramente con todas sus determinaciones sociales, ideales y estéticas. Por eso la relación de estos escritos juveniles con los del período marxista maduro está hecha de continuidad y discontinuidad. No puede ser casual el que un crítico de la nueva edición de la *Theorie des Romans*[2] haya visto en el estudio del *Guillermo Meister* el anuncio de lo que para él es mi "lamentable evolución". Y aunque Thomas Mann aludiera elogiosamente por los años veinte a mi *Theorie des Romans*, la contraposición de nuestras actitudes por lo que hace al pasado germánico se aprecia con toda claridad comparando ese libro con sus *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Consideraciones de un apolítico]. La convergencia — sin duda siempre relativa — de nuestras concepciones al respecto fue resultado de la posterior evolución de ambos.

La base objetiva de la peculiaridad de la literatura alemana se encuentra en las condiciones desfavorables en las cuales los alemanes llegaron a fundar una nación. Para presentar claramente la naturaleza de esas condiciones vale la pena aludir ante todo a dos rasgos negativos y muy visibles de la literatura alemana, los cuales fueron tal vez más llamativos todavía en el período clásico. En primer lugar, la literatura es en la vida de la nación alemana mucho más débil, menos estrecha e íntimamente ligada con el proceso real, que en otros pueblos en los cuales el proceso de formación nacional se desarrolló de modos más normales, o sea, en conexión inseparable con el progreso de la humanidad y apoyado por las iniciativas activas de las masas populares. Eso tuvo como consecuencia el que en Francia, por ejemplo, ni siquiera las obras literarias formalmente más "aparte" y más "aristocráticas" llegaran a perder nunca la vinculación con la vida nacional. Thomas Mann ha reaccionado vivamente a esa problemática. Para contestar a la encuesta "¿Sigue viva la obra de Schiller?" empezó con estas palabras: "Esta encuesta que lanza usted es auténticamente alemana. A ningún francés se le ocurriría preguntarse o preguntar a otros si "sigue viva" la obra de Corneille o la de Racine." En su contestación roza también Mann el segundo aspecto negativo de la cuestión: la falta de continuidad de la literatura alemana, visible sobre todo cuando se la compara con la francesa. Como es natural, una continuidad como la de la literatura francesa no excluye las transformaciones e inflexiones ideales y artísticas más drásticas. Pero siempre queda viva toda una serie de tradiciones estilísticas que perduran a través de los siglos, como elementos orgánicos del desarrollo espiritual de la nación, y pueden expresar concepciones de la vida completamente nuevas. Bastará tal vez con observar que escritores tan típicamente orientados a la rebelión subjetiva como Gide o Camus siguen en su prosa muchas tradiciones clásicas. En cambio, Thomas Mann puede describir a los alemanes, en el ensayo aludido, como el pueblo "del eterno volver a empezar sin presupuestos".

[1] Cfr. *Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911.
[2] Luchterhand, Neuwied, 1963.

Ambos rasgos — que, como veremos en seguida, no tienen sólo consecuencias negativas — se deben a la orientación del proceso de unificación nacional alemán, o sea, de los contenidos y las formas sociales aportadas por dicho proceso. Este es en Francia, por así decirlo, desde Jeanne d'Arc hasta la Résistance, una cadena de movimientos de masa populares y progresistas que influyen profundamente y de muchos modos, a la corta o a la larga, en la entera vida del país. La historia alemana no presenta nada semejante. Ya los movimientos populares de las guerras por la independencia, así como su "concepción del mundo", son sumamente problemáticos desde este punto de vista. Con Bismarck, Guillermo II o Hitler las cosas son, naturalmente, mucho peores. Y cuando los alemanes hablan hoy tanto de un "pasado sin dominar", mientan y sienten — lo quieran o no — un presente nacional sin dominar. Pero sería más superficial reconducir exclusivamente esa situación a las consecuencias externas de la guerra y la postguerra. Es una situación que penetra profundamente en la vida íntima de todos los alemanes y determina su conducta externa e íntima. Jamás se ha realizado en Alemania de un modo satisfactorio para el pueblo, la liquidación de cuentas con el estado autoritario que propuso Hugo Preuss a raíz de la primera guerra mundial; puede incluso decirse que ni siquiera ha empezado apreciablemente en toda Alemania el trabajo ideológico que es necesario para preparar aquel balance. Esa temática se evita en Alemania por los procedimientos más diversos y con los más varios contenidos; sólo de vez en cuando muestran erupciones espontáneas — y por eso mismo estériles — de la opinión pública que la costra de la superficie político-social no es ni mucho menos tan sólida como parece serlo a primera vista y como lo desea la opinión oficial.

La vinculación entre la formación de una nación y su progresividad no es sólo un problema político en sentido estricto. Abarca más bien toda la vida moral y espiritual de los hombres y repercute por eso en la entera vida interior de

la nación y en sus relaciones con los demás pueblos. No debe olvidarse — porque también esto es un problema de ese pasado y ese presente sin dominar — que los intentos de constitución nacional ocurridos hasta ahora en Alemania han suscitado frecuentemente temores muy fundados no sólo en muchos alemanes excelentes, sino también en hombres culturalmente destacados y hasta en las amplias masas de otros pueblos. Y no se diga que todos los intentos nacionales alemanes acaban en guerras de conquista y que, por lo tanto, provocan necesariamente la oposición y la defensa de los afectados. Eso es, para la historia reciente, una verdad general y abstracta cuyos oscuros lados no pretendo negar ni defender. Pero es sólo abstracta y general. Si se piensa concretamente en las guerras francesas de conquista de finales del siglo XVIII y en cronistas como Stendhal para Italia en *La Chartreuse de Parme* o Heine para Renania (por no citar siquiera la Maguncia de Georg Forster), y se comparan los sentimientos expresos en esas crónicas con los de la población de Alsacia y Lorena bajo el segundo *Reich* (por no hablar tampoco de Hitler), se apreciará la necesidad de corregir muchas cosas de esa verdad general y abstracta, y la positividad concreta del progreso en la historia universal se pondrá de manifiesto, pese a todas las contradicciones y a todas las negatividades contenidas en él y pese a la problematicidad de muchas ilusiones con él enlazadas. Sería una ilusión muy peligrosa creer que el pueblo alemán ha dejado definitivamente a sus espaldas ese período evolutivo.

Ese tema constituye el trasfondo y el sotofondo de nuestras propias consideraciones; había que aludir a él, pero no más: no tratarlo con detalle. Ahora se trata de pasar a lo que es esencial para nosotros. Dicho brevemente, se trata de esto: cuando la vida nacional se desarrolla felizmente, los grandes objetos poéticos nacen orgánica y espontáneamente de ella; hasta sus problemas formales decisivos, los estéticamente fundamentales, y sus posibilidades de solución artística se encuentran, por así decirlo, en el aire. Ya pensemos en las

relaciones de Shakespeare con la Guerra de las Dos Rosas, en la disolución del feudalismo inglés; ya en el nacimiento del ciclo novelístico de Anatole France a partir del *affaire* Dreyfus: el hecho es que la conexión puede captarse siempre porque es perceptible e inmediata, de tal modo que los escritores menos dados a la reflexión pueden captar las grandes inflexiones históricas partiendo del lado formal del arte, como lo ha hecho, por ejemplo, Walter Scott captando la historicidad de la forma *novela* al terminar el gran período de transformaciones europeo de la Revolución Francesa y Napoleón. Cuando esa captación de la conexión estética entre la temática histórico-social producida por el presente actual y los principios formales que le son adecuados puede lograrse de un modo espontáneo y orgánico, entonces la reflexión del poeta puede atender casi exclusivamente a los problemas técnicos de la composición del detalle.

La situación alemana es muy distinta, y hasta contrapuesta a eso. En Alemania la vida nacional no ofrece — ni a la mirada del genio — temas tan directamente asibles. Incluso cuando se da la apariencia de ello — como en el *Götz von Berlichingen* del joven Goethe o en la *Hermannschlacht* de Kleist —, la aparente inmediatez está tan cargada de prejuicios reaccionarios que no puede nacer orgánicamente de ella ninguna forma plena. Por eso los grandes poetas alemanes tuvieron que conquistar y purificar el tema actual en el sentido grande histórico-social mediante una elaboración complicada y profunda de sus vivencias, mediante mediaciones intelectuales; por eso tuvieron que sublimar su experiencia vital y poética hasta lo conscientemente estético: para conseguir las formas adecuadas a esa actualidad y a los aspectos nacionales y humanos implícitos en ella. En los más grandes — sobre todo en Lessing, Goethe y Schiller — ese trabajo llega a ser investigación de las formas poéticas como tales o en general, e incluso conceptuación estética general de las mismas. Es claro que esa "doctrina de las formas" se diferencia tanto de las reglas renacentistas cuanto de las sistematizaciones

conceptuales de los estetistas filosóficos; su peculiaridad diferenciadora es la intención dirigida a la práctica poética propia de esos autores. Ante todo, las precisiones conceptuales de Goethe y Schiller, a pesar de su formulación genérica, no son "reglas" cuya aplicación pueda garantizar el éxito; son por lo común demasiado generales para esa utilización, y se orientan por las legalidades del género, no a lo singular. Pero tampoco son determinaciones abstractas estético-filosóficas; para eso son demasiado conscientemente inspiradas en las necesidades de la propia producción de los poetas y se dirigen demasiado directamente en sus resultados a la producción futura, con objeto de dar a ésta una orientación de principio. No es casual que las consideraciones goethianas y schillerianas de mayor interés tengan por objeto el análisis de una obra ya escrita o en gestación. Tal es el caso de las cartas sobre el *Wallenstein* o el *Wilhelm Meister*, etc. Estas consideraciones encierran, como en referencialidad magnética, dos polos contrapuestos: por un lado, la aspiración poética, sumamente subjetiva, a elevar al máximo la propia producción; por otro lado, el conato de descubrir las conexiones o vinculaciones por las cuales el poeta puede llegar desde la vivencia personal, profundamente atada a las "exigencias del día", que son datos histórico-sociales, hasta los problemas humanos generales subyacentes a aquel complejo subjetivo.

Esa tendencia es algo específico del clasicismo alemán. Pero sigue influyendo más tarde en los principales poetas. Piénsese en los ensayos de Hebbel, en sus diarios, en los escritos y las cartas de Keller, en toda la obra de Thomas Mann. (Por confusionarios y falsos que sean, los escritos teóricos de Richard Wagner deben incluirse también en esta tradición, en razón de su intención y de su método.) No hace falta aducir más ejemplos singulares para mostrar lo intensa que es en este punto la contraposición con la literatura francesa e inglesa. Las excepciones sueltas, como las consideraciones iniciales de Fielding en los diversos libros del *Tom Jones* o la introducción de Balzac a la *Comédie humaine* y algunas de sus re-

señas críticas, no bastan para borrar aquella contraposición. La refuerzan incluso, porque, al relativizarla, la hacen más concreta. En efecto: para iluminar adecuadamente la peculiaridad en la historia alemana hemos tenido que describir con mucha simplificación y como cosa unívocamente positiva la influencia de las formas occidentales de formación nacional en la literatura y en la cultura en general. Pero no debe olvidarse que la constitución de la nación es en todas partes un proceso que coincide materialmente con la constitución de la sociedad burguesa. Y la relación de ésta con la cultura es sumamente problemática. Eso tiene que reflejarse en las relaciones de los principales artistas con la vida social de su época y poner a los productivos ante problemas nuevos muy difíciles de resolver. En esa situación, la vida misma les obliga a tomar posiciones teoréticas. Pero esta relativización de la peculiaridad alemana no borra la contraposición general antes descrita, sino que le permite aparecer por todas partes en formas concretas muy complicadas. No podemos entrar ahora en un análisis detallado de esas modificaciones, con objeto de no alejarnos demasiado del problema propuesto.

En todo caso: la forma grande alemana de plantearse esta problemática pone de manifiesto que la posición de la poesía en la vida alemana es de sumo aislamiento. Esa posición se aprecia del modo más claro precisamente en el caso que a primera vista ofrece la mayor influencia, la más amplia popularidad: en el caso de Schiller. (Recuérdese la encuesta antes aludida y la observación de Thomas Mann acerca de su carácter típicamente alemán.) El marqués de Posa, Wallenstein, Wilhem Tell, etc., son, desde el punto de vista de la historia universal, héroes trágicos típicos del proceso de constitución de la nación alemana; y como tales han conseguido una amplia popularidad. Pero ¿cuántas retortas de generalización estético-filosófica tuvieron que atravesar antes de poder llegar al escenario con su problemática ya configurada? ¿Cuánta energía consciente dilapidó Schiller para dar a esos héroes el pathos histórico por el cual sus figuras se hicieron

a la vez actuales y humanamente significativas? Ese pathos produjo luego una popularidad hecha de equívocos: la universalidad humana de los personajes se ahogó a golpe de citas y se convirtió en trivial medio de cambio para la conversación de la cursilería pequeño-burguesa. Podrá objetarse que Schiller es desde este punto de vista un caso límite del clasicismo alemán. Pero lo típico es que los lectores pasen por alto sin verlas las más profundas intenciones y realizaciones del poeta, aunque expresen del modo más categórico las "exigencias del día", como, ante todo, *Wilhelm Meister* o *Faust*. Ni siquiera Thomas Mann es una excepción en esto, pese a que sus obras hayan sido varias veces *best-sellers*. El humanismo antirreaccionario, antifascista, de Mann no ha penetrado nunca en la consciencia popular alemana como lo consiguió el novelista occidental (o ruso) en su patria de un modo completamente normal.

Esa situación precaria de la gran literatura alemana produce en las reacciones del público y de sus representantes, incluso en hombres inteligentes y dignos de consideración, una curiosa alternativa de juicios igualmente infundados, aunque contrapuestos. Por una parte, el filisteísmo académico o de oposición busca en la "forma vital" de la gran tradición clásica una justificación de su existencia interna sin valores. Así el "olímpico" Goethe se convierte en santo patrón de una intelectualidad orgullosa, cursi y vacía, que se considera en su vanidosa imaginación superior a toda real renovación de Alemania. Y la hostil defensiva, desesperada y humorística, de Raabe contra los presupuestos y las consecuencias de la Alemania bismarckiana se refleja en los miopes reaccionarios de provincia como el derecho a un "sublime" particularismo "auténticamente alemán". En el otro polo se producen las recusaciones, tan ciegas para con su objeto como la veneración de los cursis. En esta serie hay que situar la malfamada sentencia de Borne sobre Goethe y Hegel, "el siervo rimado y el siervo en prosa", o la de Ernst Bloch sobre "los distinguidos problemas anímicos de las clases altas" que serían el tema de

Thomas Mann y Jacob Wassermann. (Y en este caso la falsedad de la acusación se agrava aún por la asociación de los imputados.) Las variaciones de esos errores y equívocos son infinitas y llegan a destruir todos los problemas reales; imposible descubrir siquiera la tipicidad de éstos en esa niebla. Sólo por aludir a la variante más moderna, no quiero pasar adelante sin recordar el vapuleo del pobre Holderlin por el "análisis lingüístico" de Heidegger.

Este problema del desconocimiento total tras los prejuicios cobra fisonomía nueva contemplado con luz actual: se trata de la lucha contra las tradiciones del siglo XIX. Esa lucha es sociológicamente obvia en el actual mundo manipulado, con sus propagandistas directos y sus "contrincantes" de disfraz inconformista. Pues la concepción del mundo hoy imperante se polariza en torno a los dos extremos mutuamente implicados del neopositivismo — el cual borra del pensamiento serio (científico) todo auténtico problema de concepción del mundo — y el irracionalismo (en la forma de existencialismo ateo o en cualquier filosofía afirmadora de una necesidad religiosa desprovista de contenido), el cual estatuye una esfera ultrarracional que no obliga a nada porque es indeterminada. Los dos extremos van juntos. Así, por ejemplo, Wittgenstein, un clásico del neopositivismo, dice en el célebre *Tractatus Logico-Philosophicus:* "La mayor parte de las proposiciones y preguntas escritas sobre asuntos filosóficos son no falsas, sino sin sentido. Por eso no podemos dar ninguna respuesta a preguntas de esa clase, sino sólo mostrar su sinsentido" (4.003). Y añade: "Notamos que incluso en el caso de que hubieran obtenido respuesta todas las cuestiones científicas *posibles*, nuestros problemas vitales quedarían sin tocar. Cierto que entonces no queda ya ninguna pregunta; y precisamente eso es la respuesta" (6.52). Y para lo que aquí importa da lo mismo que ese "sinsentido" se exprese con directa brutalidad o lleve el refinado sello de Nietzsche, Kierkegaard o Heidegger. En todos los casos ese "pensamiento moderno" deja libre de toda responsabilidad y elimina simplemente todos los problemas

que realmente obligan: los problemas de la contradictoria conexión entre la personalidad, la sociedad y la humanidad. No queda para la cotidianidad más que el dominio absoluto de la manipulación; y para el ocio o tiempo libre — no menos manipulado —, queda sólo esa mística del solipsismo, no perturbada por responsabilidad alguna; y también es indiferente que el contenido de esa embriaguez sea el satisfecho contentamiento consigo mismo o la "angustia". En el mismo Wittgenstein se lee, por lo demás: "Lo *mentado* por el solipsismo es del todo correcto, pero no puede *decirse*, sino sólo mostrarse" (5,62).

Se comprende que partiendo de esas posiciones haya que recusar el siglo XIX, el siglo de Goethe y de Heine, de Hegel y Marx, de Gottfried Keller y Thomas Mann; el siglo cuya filosofía y cuya poesía quería ver en conexión unitaria el hombre individual, la sociedad y la historia, el destino de la humanidad, y cuyas formas poéticas y cuyos métodos filosóficos intentaban aclarar y conceptuar esas conexiones. (Todos los medios expresivos, y en primer lugar el lenguaje, estaban al servicio de esa voluntad.) También es muy fácil de comprender que todos los beneficiarios de la restauración y la manipulación — igual los conscientes que los inconscientes, igual los complacidamente desesperados que los desesperadamente complacidos — rechacen el siglo XIX y quieran sustituirlo por algo "radicalmente nuevo". Es verdad que el objeto de esa recusación no se reduce al siglo XIX. Lo que se rechaza es propiamente toda la evolución de la humanidad europea desde el Renacimiento; lo único que se beneficia de una amnistía es, si acaso, el manierismo.

No es, por supuesto, posible plantear concretamente en un prólogo toda la base social de esa controversia, que es la presente crisis de la vida social, ni menos indicar la perspectiva de una solución. Pero nos parece seguro — dicho sea en rotunda contraposición con la opinión pública, el arte y la filosofía hoy dominantes — que la doble faz de las soluciones del clasicismo alemán, y especialmente su faz positiva, tiene

para la problemática del mundo presente una importancia y una significación intensamente actuales. Se trata de una perspectiva de evolución que hoy está muy lejos de reconocerse ni siquiera como posibilidad. Al contrario: parece que incluso hombres agudos y reflexivos capitulen hoy en estas cosas con gran precipitación ante los prejuicios del mundo conformista y manipulado, con su falsa alternativa entre el neopositivismo y una mística irresponsable y subjetivista. Hasta un historiador de la literatura tan inteligente y tan erudito como Hans Mayer ha escrito recientemente sobre Lessing: "Como amaba mucho a Shakespeare, le nombró tranquilamente discípulo ejemplar de Aristóteles". Digamos con el gran escritor: "Amigos, no uséis esos tonos". Si yo fuera un crítico del lenguaje *à la mode*, tendría que afirmar aquí: Hans Mayer, que por lo general matiza tan finamente, cae aquí en el vulgar tono de catedrático de Erich Schmidt y su escuela y contempla al clasicismo alemán con la benevolente superioridad de una época autora de tan espléndidos y superiores resultados. Pero como hombre que soy pasado de moda, apasionado por los problemas reales de los poetas y los pensadores, tengo por fuerza que retrotraerme a la real importancia metodológica de Lessing. En la *Dramaturgia hamburguesa* Lessing ha recogido y destacado dos problemas seculares. En primer lugar, la catarsis como problema central de la práctica moralmente recta del hombre en sociedad. En este punto se remonta efectivamente a Aristóteles, pero no en el sentido de una estética de escuela, sino al modo como el arte grande — precisamente en la medida en que es auténtico y grande — desarrolla en el hombre la interna relación con el mundo que le hace capaz de intervenir en la vida activamente, como ordenador y como impulso continuador. Es claro que esa comprensión resulta en Aristóteles mismo un intento de salvar lo éticamente valioso de la cultura de la polis en el contexto de su decadencia social inevitable, mientras que para Lessing la generalización ético-estética de la catarsis es un vehículo adecuado para levantar la concepción del mundo ilustrada a cimas universales.

En segundo lugar — pero en conexión indisoluble con el punto anterior —, al comprobar la convergencia última de Shakespeare con Sófocles, Lessing identifica una copertenencia humana general más allá y a pesar de todas las divergencias artístico-técnicas, una copertenencia que apunta precisa y exclusivamente a esa generalización de la catarsis. De ello se sigue una metodología extraordinariamente importante para la estética, aunque hoy, desde luego, muy poco popular: decisivos para el contenido y la orientación del arte no son los problemas formales externos, inmediatamente determinados de modo histórico-social — y aún menos las cuestiones artístico-técnicas dimanantes de ellos —, sino las tomas últimas de posición respecto de las principales contradicciones de la evolución de la humanidad, las cuales nacen también, por supuesto, de la situación social de cada momento, de tal modo que obras y artistas muy divergentes en lo superficial pueden perfectamente ir juntos (como van, con valores negativos, en filosofía el neopositivismo y el existencialismo) y que por otra parte, los paralelismos formales no tienen por qué significar siempre copertenencia estética en lo fundamental del arte. (En mi librito *Wider den missverstandenen Realismus*[1] [Contra el realismo mal entendido], he indicado esa contraposición interna, pese a analogías técnicas, en el análisis del monólogo interior de Joyce y el de Thomas Mann.) Hoy es frase barata condenar esas consideraciones por extra-artísticas y hasta por meramente sociológicas. En ese lugar común veo una represión de los problemas auténticamente estéticos por obra de una sobrestimación desmedida de intrascendentes finuras de taller.

Era obligado discutir un poco extensamente esa aparente cuestión de detalle de la interpretación de Lessing porque en ese asunto se manifiesta un punto de importancia histórico-sistemática del clasicismo alemán, muy importante tanto para la comprensión de su génesis histórica cuanto para lo que

[1] Hamburg, 1958.

considero su importancia actual. Ya he aludido en esta breve consideración previa a la problemática de la génesis del clasicismo alemán, al origen de ese método en el atraso histórico y social de Alemania, en la "miseria alemana", como solía decir Marx. Pero el método así nacido es decisivamente ambiguo o de doble faz. Hemos hablado ya de sus consecuencias negativas. Para alumbrar lo positivo se me permitirá recordar la relación intelectual del joven Hegel con la ciencia económica, que estudié detalladamente en mi libro sobre el joven Hegel [1]. En todas las cuestiones concretas de la economía, Hegel se queda muy por detrás de sus predecesores y contemporáneos ingleses, lo cual es una simple consecuencia del estadio evolutivo de los respectivos países. Pero Hegel ve, por una parte, la contradictoriedad interna de la economía capitalista mucho más claramente que Smith o Ricardo, y, por otra, descubre para la Edad Moderna el carácter teleológico del trabajo. En el pensamiento de Hegel esos dos elementos intelectuales no quedan encerrados en el ámbito de la economía, sino que se generalizan para dar en categorías filosóficas de la entera existencia y el entero mundo humanos. Así se produce, precisamente a causa de esa situación ambigua, una filosofía de tipo completamente nuevo, que apunta al futuro y de la que Lenin ha podido decir con razón: "No se puede entender del todo el *Capital* de Marx, y especialmente el capítulo primero, si no se ha estudiado y comprendido *toda* la lógica de Hegel. Por tanto, al cabo de medio siglo ningún marxista ha entendido a Marx". (Como es natural, el ejemplo no convencerá a mis contrincantes, puesto que Marx y Lenin se incluyen igualmente en el recusado siglo XIX.)

Los ensayos reunidos en este volumen pueden ser útiles para revelar esas conexiones. Es demasiado fácil quedarse con los síntomas del atraso clásico alemán y reducir a ellos la

[1] Zurich-Wien, 1948. Edición castellana, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, México, Grijalbo, 1964.

esencia de todo el desarrollo. E importa poco que esa reducción se haga con valoración positiva o negativa. Acabamos de criticar el error de la valoración negativa de Mayer. Pero cuando lo positivo se capta del mismo modo superficial y se pone así como ideal, salen de la sucesión de Goethe poetas como Geibel. El estudio acertado y profundo y la verdadera comprensión de la evolución llevan a Gottfried Keller y a Thomas Mann. Pero con todo eso no hacemos más que afirmaciones históricas. Más importante es contemplar brevemente la significación actual de las cualidades metodológicas de la evolución alemana, detalladamente analizadas en este volumen y brevemente aludidas en este prólogo; yo creo que esa significación se manifestará más visiblemente en un futuro no muy lejano. No soy el único que ya desde hace mucho tiempo nota cómo los fundamentos del modernismo del arte y del pensamiento, aún hoy dominante, empiezan a vacilar. La polaridad entre autosatisfacción narcisista en el "american way of life" y la angustia como punto central de la autoconsciencia, la polaridad entre la desaparición de toda realidad en el pensamiento neopositivista, en la vida manipulada, por un lado, y el irracionalismo irresponsable por el otro suscitan resistencias cada vez más duras en los hombres afectados. No es éste lugar idóneo para discutir los fundamentos sociales y políticos de esas transformaciones incipientes. Nos limitaremos a observar que el malestar provocado por esas "concepciones del mundo", subterráneo durante mucho tiempo, empieza ya a difundirse por obra de los primeros signos de una suavización de la guerra fría, por la perspectiva de su futura superación, por la disminución del miedo a la muerte atómica de la humanidad. Y si, tras la larga noche del dominio de los métodos estalinianos, el marxismo empieza a encontrarse de nuevo a sí mismo — aunque sea lenta y contradictoriamente —, su influencia crítica podrá ejercerse comprensivamente sobre aquellos que buscan una alternativa concreta a la vida manipulada. La herencia de los grandes conatos positivos y de los logros del siglo XIX está llamada a desempeñar una gran fun-

ción en ese movimiento intelectual cuyos primeros pasos empiezan a ser visibles ya hoy. Precisamente su tipo de planteamientos, su apelación a la realidad en la vinculación del individuo con los grandes problemas de la evolución de la humanidad — rasgos debidos al carácter desfavorable de las condiciones sociales del clasicismo alemán, a la falta de contacto inmediato con la cotidianidad de la vida nacional —, contiene en sí posibilidades de salida ideológica del callejón muerto, bloqueado por la falsa alternativa contemporánea entre la pérdida del sentido de la realidad y la pérdida de todo en un irracionalismo nebuloso. Como en todo cambio auténtico, el momento primero es, obviamente, la transformación de la situación social. Pero la toma de posición ideológica respecto del ser y el devenir sociales no es nunca producto mecánico de la transformación primaria, sino que tiene funciones importantes, aceleradoras o inhibitorias, profundizadoras o trivializadoras. La ruptura con el siglo XIX fue un factor esencial en el origen del actual caos estéril del pensamiento y el sentimiento. Y en un determinado sentido, hoy cada día más actual, el XIX alemán tiene algún elemento muy marcado y típico que apunta al futuro. Como la vinculación ideológica con el pasado establece siempre la relación *je prends mon bien où je le trouve*, una oposición contra el falso Hoy apelará al siglo XIX y, dentro de él, al XIX alemán entre los primeros.

Este volumen acepta en su totalidad y en sus detalles esa herencia sumamente actual. Mi firme convicción de que esa herencia tiene una significación de futuro no tiene nada que ver con ilusiones que supusieran una influencia inmediata de sus valores. Al contrario. Estoy convencido de que para muchos será hoy incomprensible y hasta repelente. No puede olvidarse a este respecto la imponente ayuda que la ideología estaliniana ha prestado a la consolidación, la cristalización y la dogmatización de la actual falsa alternativa en el mundo burgués, ni la ayuda que aún hoy sigue prestando en ese sentido. Pues la ideología estaliniana, creyendo apoyar su programa cultural dogmático y rígido, recoge, por ejemplo, elogiosamente muchas cosas del siglo XIX. Pero esos elogios, a consecuencia del método sectario y de la fundamentación dogmática, no pueden actuar más que como contraindicación. Sólo la real superación de las tradiciones estalinianas abre camino a una polémica eficaz contra la manipulación y el irracionalismo. Para sus partidarios, toda consideración cultural basada en el método estaliniano es un cómodo pretexto para mantener el actual pantano ideológico. Es evidente que, en estas condiciones, mis esfuerzos tropezarán con resistencia en amplios círculos, ya tome esa posición la forma de la recusación explícita ya la de la conspiración del silencio, ya parta de los partidarios de la doctrina estaliniana, ya del conformismo restaurador. Pues es claro que estos escritos irritarían tanto a los seguidores de Bredel como a los de Beckett, y tanto a los de Abusch cuanto a los de Adorno. Pero ya esa previsible coincidencia de personajes que en otras ocasiones son acérrimos enemigos los unos de los otros es para mí un síntoma de que he emprendido el camino justo. Permítame el lector remitirme, como complemento positivo de esa confirmación negativa de mis aspiraciones, al saludo que me dirigió Thomas Mann con ocasión de mi septuagésimo cumpleaños; Thomas Mann observa la función de la continuidad y la tradición en la obra de toda mi vida y aprueba ésta como obra de mediación "entre las esferas y las épocas, la cual me parece inspirada por una idea hoy desgraciadamente muy poco honrada en muchos sitios: la idea de la *cultura y formación* [*Bildung*]".[1] Cuestión aparte y que yo no puedo resolver es la de si el puente que he intentado lanzar entre el pasado y el futuro para y a través del presente va a ser realmente duradero. Y ésta es también una cuestión de primera importancia. Si en estos tiempos desfavorables no he conseguido tender más que un puente de barcazas, un día lo sustituirán por otro sólido, en cuanto que esa comunicación consiga la importancia que

[1] *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlín, 1955, pág. 141.

realmente tiene para la vida espiritual. Yo, personalmente, me contentaría con conseguir facilitar a unos hombres, aunque fueran pocos, el tránsito del pasado al futuro en este confuso período de transición.

Budapest, noviembre de 1963.

MINNA VON BARNHELM

Se ha dicho a menudo — y no sin razón — que el período culminante de la poesía y la filosofía alemanas, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, fue una especie de batalla en las nubes, al modo como, según la leyenda, los guerreros caídos de Atila y Aecio continuaron, espíritus en los aires, la batalla de los Campos Cataláunicos. La comparación se impone con intensa evidencia por lo que hace a la Ilustración alemana: en Inglaterra la revolución burguesa ha triunfado bajo una ideología puritana; la ilustración inglesa intentó empujar aquel capitalismo económico progresivo, liberado de ese modo, pero todavía entretejido con innumerables restos feudales, por el camino de un reino de la razón; en Francia, una ilustración más resuelta y más consecuente en lo ideológico buscó el mismo objetivo en una monarquía absoluta, en cuyo seno la evolución económica había disuelto ya sobradamente el equilibrio, transitoriamente progresivo, entre las fuerzas feudales y las burguesas, mientras se hacía cada vez más irresistible la presión que buscaba una transformación revolucionaria. Ambos movimientos ilustrados, el francés y el inglés, estuvieron pues profundamente enlazados con el progreso real, político-social. La ilustración alemana no tuvo ningún fundamento social tan unívocamente determinante; fue la consciencia y la conciencia (moral) en el proceso de crecimiento y búsqueda de sí mismo recorrido por el pueblo alemán

durante el siglo XVIII. Y como, a consecuencia del retraso histórico producido, se podía a lo sumo pensar en una verdadera transformación social, pero no preparar intelectualmente su real acaecer, la ilustración alemana tuvo que carecer de las culminaciones características de la francesa, a saber: un materialismo bien desarrollado y el ateísmo, el paso del sistema intelectual revolucionario al campo plebeyo y práctico y, por tanto, la aparición profética de la propia problematicidad y la propia contradictoriedad internas. Se ha mostrado muchas veces — yo también lo he hecho — que esas indudables debilidades de la ilustración alemana implicaban elementos fecunda y auténticamente cargados de futuro, como los comienzos del renacer del pensamiento dialéctico o la anticipación configuradora y artística de numerosos problemas típicos del siglo XIX.

Por ello, y pese a toda la riqueza en cuanto a grandes figuras que aparecen en la galería de la ilustración alemana, la música de Mozart es, desde el punto de vista histórico-universal, la expresión más pura y más rica, más profunda y continua de aquella ilustración. Si nos atenemos estrictamente al campo de la literatura y de la teoría, no percibimos el cuadro de crecimiento orgánico irrefrenable que ofrece la ilustración francesa desde Bayle y Fontenelle hasta Diderot y Rousseau, sino que Lessing — incomprendido durante toda su vida y después de su muerte, igual por la derecha que por la izquierda, desde Nicolai y Mendelssohn hasta Jacobi, Friedrich Schlegel y Kierkegaard — es la única figura de la literatura en que se encarna con pureza el espíritu ilustrado de Alemania. (En este contexto no me es posible detenerme a considerar la armoniosa personalidad ilustrada de Wieland, cuya categoría, de todos modos, no es comparable con la de Lessing.) Antes de Lessing la ilustración, pese a toda la intencionada energía, quedó presa en la estrechez y la timidez de la miseria alemana. E inmediatamente después de Lessing, incluso durante su vida, empieza en Alemania, con Hamann y Herder, con el *Sturm und Drang*, con Jacobi, etc., aquel movimiento de transición que tan contradictoriamente llevó al segundo florecimiento ideológico de la cultura alemana moderna. La soledad, la presencia única de Lessing, socialmente condicionada, se manifiesta por ello en todas las cuestiones de estilo y de forma de su producción artística y de su pensamiento. Por eso se diferencia tan tajantemente de la anterior etapa de la ilustración, la etapa internacional tan cargada aún de compromisos (si se la compara con la obra de Lessing), por eso se diferencia tanto de Voltaire, por ejemplo. (Heine será el primer alemán que, disponiendo ya de una mayor distancia histórica, conseguirá ver también la dialéctica positiva de los compromisos de Voltaire.) Lessing se entiende a sí mismo como réplica, por así decirlo, de Diderot, y precisamente por eso no se muestra muy sensible para con la problemática específicamente rousseauniana; por otra parte, no ha conocido la problemática del *Neveu de Rameau*.

Todos esos contornos de su personalidad histórica, que sólo con sumo cuidado dialéctico pueden llamarse limitaciones, aluden al parentesco de actitud con Mozart: ambos han superado ampliamente la timidez de los comienzos de la ideología ilustrada alemana; en ninguno de los dos se encuentra el valor y la confianza inhibidos por un sentimiento de debilidad interior; ni se ha turbado aún, por otra parte, la clara perspectiva por causa de la contradictoriedad interna del reino de la razón, que empieza ya a oscurecer el horizonte. Más tarde se nos pondrá en claro el modo como de ese parentesco tan general, de posición histórica pueden nacer tendencias emparentadas en medios tan diversos como la música y la literatura.

Si la posición de Lessing en la historia de la ilustración alemana es un punto medio entre el todavía-no y el ya-no, su vida ha encontrado también un punto medio sumamente característico precisamente en el período de Breslau, el período en el cual escribió la *Minna von Barnhelm*. No se trata de un punto medio entre los comienzos de Lessing y el oscurecimiento de la última etapa de su vida. Lessing ha alcanzado la ma-

durez ya antes del período de Breslau, y también después de ese período hubo repetidamente fundadas esperanzas de una vida con sentido aceptable para él, adecuada a sus dimensiones, hecha de luchas con perspectiva. Lessing fue — próximo en esto también a Diderot desde el punto de vista histórico y social — el primer escritor alemán que quiso ser un escritor realmente libre. La Breslau de la Guerra de los Siete Años dio paradójicamente a aquel Lessing, secretario del coronel Tauentzien, el período en que pudo sentirse más libre. Ya Mehring indicó que en la Alemania de la época había una *élite* de oficiales bastante menos filisteos y romos que la mayoría de los personajes civiles, incluyendo entre éstos a muchos escritores y académicos. No sólo en las obras de Lessing son oficiales Tellheim y el viejo Galotti: también lo es el Ferdinand de Schiller. Sin poder analizar aquí detenidamente ese favor de las circunstancias, hay que observar que el producto de las mismas, la *Minna von Barnhelm*, irradia consciente seguridad en sí mismo, una seguridad que — desde este punto de vista — no se ha vuelto a alcanzar nunca en la producción poética de Lessing, ni en el elemento trágico de *Emilia Galotti* ni en la senil sabiduría, tan prematuramente resignada y trasfigurada, del *Nathan*.

La concepción ético-musical de la *Minna von Barnhelm* ha nacido de ese complejo vital, como reflejo del correspondiente estado de ánimo. Hace ya unos cincuenta años que Paul Ernst llamó la atención sobre el carácter musical de esa obra. Cierto que el valor concreto de su observación disminuye por el hecho de que Ernst reduce dicha musicalidad a una ordenación unilateralmente jerárquica de las figuras, de los personajes; a hechos, por ejemplo, como que "Werner interpreta la melodía de Tellheim una octava más abajo". Aparte de que un principio así es demasiado abstracto para explicar una composición tan diferenciada como la de esta comedia, esa jerarquía no puede parecer sostenible más que desde el punto de vista del crítico, ortodoxamente prusiano: o sea, sólo si Tellheim, que lucha por convicción, como buen

patriota prusiano, por su patria, por la "buena causa", desprecia justificadamente el aventurerismo militar de Werner.

Pronto veremos que la pieza misma no justifica en modo alguno esa interpretación. Sólo más adelante, en contextos que la concreten, podremos considerar la cuestión que a Ernst parece obvia: la relación de Tellheim con su vida militar. Pero ya ahora, considerando algunas situaciones importantes y sus reflejos en el diálogo, podemos ver claramente que la composición real de esta comedia es mucho más complicada y no puede en ningún momento reducirse a una jerarquía social sin más puntos de vista que el arriba y el abajo. Paul Ernst entiende la relación entre Minna y Franziska exactamente igual que la que media entre Tellheim, Werner y Just. Pero en realidad hay varias escenas en las que Franziska es la humanamente superior: por ejemplo, cuando las dos jóvenes se dan cuenta de que Tellheim se encuentra en la hostería. Minna se entrega a una jubilosa alegría por haberle encontrado; Franziska siente ante todo compasión por la desgracia de Tellheim. La propia Minna dice: "Yo soy sólo una enamorada, mientras que tú eres buena". O bien cuando Minna quiere llevar a Tellheim por el liso camino del amor — mientras que él se ve coartado por su honor, por ser él pobre y estar bajo sospecha, mientras que Minna es una mujer rica —, y ella finge ser pobre y huérfana. Franziska comenta críticamente: "Una cosa así tiene que hacer agradables cosquillas al más sutil amor propio." Ernst observa que Minna a diferencia de Franziska, más elemental, es capaz de descubrir los lados buenos incluso de las personas malas; ése es sin duda un rasgo de cultura moral, pero aún podemos preguntarnos si no es el indiferenciado sentimiento moral de Franziska el que acierta en el caso del *chevalier* Ricaut de la Marlinière. Y lo mismo puede decirse de la resistencia de Franziska contra la intriga con Tellheim organizada por Minna.

El análisis de la supuesta jerarquía moral Tellheim-Werner muestra resultados bastante parecidos. Independientemente de la cuestión decisiva antes indicada, tampoco hay aquí una

oscilación muy movida. Es verdad que Tellheim condena con razón las frívolas y humorísticas observaciones de Werner sobre las relaciones de los oficiales y los soldados con las mujeres; pero Werner admite en seguida que no lleva razón. Mas cuando Tellheim, por un hipertrofiado sentimiento del honor, rechaza el préstamo de Werner diciendo que no quiere ser deudor suyo, Werner puede contestarle con justificada irritación que ya lo es de todos modos, pues le ha salvado varias veces la vida en la batalla. Es claro que en este caso la superioridad moral corresponde a Werner. Esa oscilación de la razón y la sinrazón morales nos parece ser el principio decisivo de la composición de la comedia. Toda ella se basa en la idea de sacar a la luz la problematicidad moral de los principios abstractos, los mandamientos y las prohibiciones, en las situaciones decisorias concretas. Puede incluso ocurrir que dos hombres apliquen contrapuestamente un mismo principio, y ambos de un modo falso. Así, por ejemplo, el empobrecido Tellheim dice a la rica Minna: "No es un hombre digno el que no se avergüenza de deber toda su felicidad a una mujer, a la ciega ternura de ella." Y cuando la intriga de Minna invierte aparentemente su situación y Tellheim se encuentra ya rehabilitado, ella le dice: "No es una criatura digna la que no se avergüenza de deber toda su felicidad a la ciega ternura de un hombre." Es propio de la esencia de la comedia el que cada uno de esos dos "moralistas" esté a su vez en la sinrazón.

Ejemplos así podrían acumularse a voluntad. Toda la peculiar composición de la *Minna von Barnhelm* se basa precisamente en esa ininterrumpida mutación de la moral abstracta en ética humana concreta, individualizada, nacida de cada situación concreta. La dialéctica de la moral y la ética es, por supuesto, el arcaico fundamento de todo gran drama, y hasta de toda poesía grande. Pues es el fundamento de todos los conflictos auténticos. Un conflicto, en efecto, no puede nacer más que cuando entran en contraposición unos con otros varios mandamientos y prohibiciones morales gene-

rales. (Una de las principales limitaciones de la moral kantiana consiste en que niega la existencia, y hasta la imaginabilidad, de esos conflictos.) Esos choques constituyen la cuestión central e ineliminable de toda vida humano social. No sólo produce espontáneamente cada sociedad clasista varios mandamientos y prohibiciones para las distintas clases, con lo cual hace de los conflictos elementos necesarios de la vida cotidiana; sino que, además, la evolución de toda sociedad, una vez superada la estructura económica de cada caso, pasa a establecer nuevas relaciones entre los hombres y produce el paso de una vieja moral a otra nueva. Esos conflictos no pueden realizarse más que combativamente, mediante la posición histórico-social de alternativas en la vida humana. Así ocurre con ejemplar consistencia en la *Orestíada*, y en la *Antígona* ya como una cosa obvia de la vida. Pero el conflicto no entra en la fase aguda sino cuando los hombres se ven puestos en la alternativa entre dos sistemas morales en pugna, tienen que arbitrar una decisión y están obligados y dispuestos a obtener de ella todas las consecuencias. Con eso la esfera moral se supera ella misma en el conflicto. Mientras que en las épocas de dominio único y absoluto de un solo sistema moral parece cosa obvia el seguir sus mandamientos, el hombre en conflicto se encuentra puesto en la necesidad de decidir qué lado de la alternativa va a reconocer como necesidad propia suya, como imperativo que le afecta a él personalmente, como obligación que vincula específicamente su particular personalidad. Así elige Antígona el enterrar a su hermano contra la prohibición imperante; y su vida personal se cumple en las consecuencias de esa decisión. De este modo nace el comportamiento ético de los conflictos entre los deberes morales.

Cierto que con la evolución histórica de la sociedad humana se alteran no sólo los contenidos conflictivos, sino también, con ellos y por ellos, las formas de conflicto. Ya la moral del Renacimiento rebasa la alternativa objetiva de la polis entre dos sistemas morales en los cuales la subjetividad ética

se reduce el acto de la decisión y a sus consecuencias. La evolución social permite ya entonces hasta pensar la elegibilidad del principio malo (Edmund, Ricardo III).

Con eso se han alterado grandemente la forma y el contenido de la interrelación entre moral y ética, pero sin transformar fundamentalmente la estructura básica del conflicto. La profunda comprensión histórica de Lessing se manifiesta en el hecho de que ha visto la copertenencia estética de Sófocles y Shakespeare, y la ha visto, por si eso fuera poco, sobre la base de la teoría aristotélica, pese a todas las diferencias formales; esa percepción de Lessing contiene implícitamente el reconocimiento de un momento que permanece a través del cambio histórico de las formas y los contenidos de los conflictos.

A pesar de esa implícita afirmación de algo permanente, el planteamiento ético-estético de Lessing significa algo nuevo también respecto de Shakespeare. La novedad no consiste en haber introducido el conflicto en el mundo espiritual de la comedia, aunque, como se verá el hecho está relacionado a través de ciertas mediaciones con esa forma. En una de sus caracterizaciones principales de la comedia Lessing polemiza con Rousseau, el cual había reprochado al *Misanthrope* de Molière desprecio de la virtud. Lessing empieza por separar en el objeto de la risa la virtud de su exageración en la figura de Alceste, pero a continuación pone en contraste, dentro ya de lo cómico, la risa y la burla. Esto indica ya cierto paso de la moralidad a la ética. Como la burla se dirige a las exageraciones de la virtud, no es anti-moral, según piensa Rousseau, sino un principio preservador de la moral auténtica. La risa, más indeterminada aparentemente que la burla en cuanto a su objeto, se dirige en cambio a la totalidad de la práctica humana y, presentándose ante ella como juez supremo de la interioridad, se convierte en un nuevo principio catártico. En otro lugar Lessing expone la catarsis, plenamente en el sentido de la Ilustración, como la "transformación de las pasiones en disposición virtuosa". La universalidad

de la risa, contrapuesta al carácter directo de la burla, orientada a objetivos muy precisos, hace de la primera un principio de catarsis ilustrada. "Su verdadera utilidad general se encuentra en la risa misma, en el ejercicio de nuestra capacidad de observar lo risible, de notarlo bajo todos los atuendos de la pasión y de la moda, en todas las mezclas con cualidades malas y buenas, y hasta en las arrugas de la solemne seriedad, sin dificultad ni demora."

No es tarea de este lugar el investigar si y en qué medida existió ya antes poéticamente una comicidad ético-catártica de esa naturaleza. Lo que interesa aquí es comprender las necesidades sociomorales que han llevado a Lessing a destacar tan resueltamente esa función catártica de la risa. Creemos lo siguiente al respecto: el nuevo hecho de la vida cotidiana que ha sacado a la luz esa nueva actitud teórica, ese nuevo problema de configuración artística, es el peligro, nacido en el Renacimiento, de que no sólo pueda elegirse el mal como principio sino, además, que en la virtud correcta y moralmente elegida pueda esconderse un principio de inhumanidad. El descubrimiento por Maquiavelo de la política como esfera autónoma de acción, con su propia lógica y dialéctica de los motivos y las consecuencias, ha tenido para el Renacimiento el resultado de que se reconozca en la vida misma la nueva contradictoriedad a la que ha dado forma Shakespeare, la posibilidad de una máxima moral perversa. El nuevo problema visto por Lessing nace de las grandes luchas de clases que cubren los siglos XVII y XVIII y cuya culminación es la Gran Revolución Francesa. La Ilustración ha secularizado los axiomas de esa lucha, al principio de tono religioso — como en el puritanismo revolucionario, por ejemplo —, y lo ha hecho consiguiendo que una nueva interpretación revolucionaria de la filosofía estoica sustituyera al calvinismo revolucionario y a los equivalentes intentos católicos. La comparación con Shakespeare permite que destaque plásticamente lo nuevo. En la obra de Shakespeare la dialéctica de la conducta social activa procede de las estructuras reales des-

cubiertas por Maquiavelo. Así, por ejemplo, en el *Julio César* el vocero de la política realista de Maquiavelo no es el estoico Bruto, sino el epicúreo Casio (a propósito de la cuestión de si tras el asesinato de César hay que terminar también con Antonio). La secularización de las ideologías religiosas revolucionarias (o contrarrevolucionarias) sitúa por fin en el centro de la moral ilustrada un estoicismo ético-político. Por eso no puede ser casual que Diderot haya esbozado una discusión teórica con Séneca, ni que Rousseau se haya ocupado tanto de las contradicciones intrincadas con esos problemas, ni que, una generación más tarde, se tenga en Alfieri un verdadero trágico del estoicismo político.

La interna discusión por Lessing de ese complejo problemático empieza ya antes de la época de Breslau. Su *Philotas* representa precisamente la unión personal de la política realista de Maquiavelo con el estoicismo moral, que en este caso es el sacrificio incondicional: el suicidio del príncipe es una acción moral estoica cuyo motivo desencadenador es la imposición sin reservas de los beneficios patriótico-políticos. Lessing presenta al joven héroe como un personaje completamente puro y convencido, pero no oculta su propia opinión acerca de la inhumanidad de ese heroísmo que renuncia por principio a todo compromiso. Seguro que no está muy lejos de sus propias convicciones lo que dice a Philotas el rey Erideo: "A ti te determinó el destino para la corona, a ti — A ti quiere confiar la felicidad de todo un pueblo noble y poderoso, a ti — ¡Qué horrible futuro se revela aquí! Cubrirás a tu pueblo de laurel y miseria. Tendrás más victorias que súbditos felices".

La línea de ese esbozo dramático cuenta con bastantes seguidores también en Alemania. En el caso de Lessing se presenta sólo episódicamente. Así, por ejemplo, cuando Nathan dice al templario: "¡Grande! ¡Grande y repulsivo!" Es, por supuesto, imposible conocer exactamente hasta qué punto habrían pesado los motivos revolucionarios político-sociales — del todo ausentes en el *Philotas* — en la realización del

temprano plan de una tragedia sobre Rienzi o, más tarde, en la del proyecto sobre el tema de Espartaco. En todo caso, en 1770 Lessing escribía a Ramler, a propósito del personaje Espartaco, que éste "ve con ojos distintos de los del mejor romano". Tanto más enérgicamente ha luchado el joven Schiller con este problema en su permanente dilema, la elección de Bruto o de Catilina como jefe de una revolución. En el balance general sobre su período juvenil, el *Don Carlos,* se utiliza toda una serie cambiante de variaciones posibles del estoicismo político, y éste mismo se estudia dialécticamente desde el punto de vista de su tendencia moral y de la mutación de la virtud más sublime y desprendida en mera inhumanidad. Puede leerse como veredicto final de Schiller la réplica de la Reina al Marqués de Posa:

> Os precipitáis en esta acción
> Que vos llamáis sublime. No neguéis.
> Os conozco. Durante mucho tiempo
> La anhelasteis, aunque se quiebren mil corazones,
> ¿Qué os importa, si goza vuestro orgullo?
> Ahora, ahora os entiendo. Sólo
> Quisisteis que os admirara.

No hay duda de que en esos versos se presentan ya los problemas internos del jacobinismo en el espejo de la moralidad alemana, la cual, ciertamente, ha rebasado ya la Ilustración, tanto en sentido positivo cuanto en sentido negativo. Pero, pese a todas las diferencias, esa crítica del estoicismo procede de la de Lessing y, por otra parte, acierta — pese a su carácter a menudo demasiado alemán — con más de un problema auténtico de la moral revolucionaria estoica; piénsese, por ejemplo, en el personaje Gamelin de *Les dieux ont soif* de Anatole France.

Pero en la obra de Lessing esa constelación moral aparece también de otra forma completamente distinta. Lessing ha contemplado demasiado realística y sobriamente la condición

alemana para ver en una revolución algo más que un ideal futuro necesariamente abstracto. Pero esa misma sobria mirada ve también el indigno sometimiento de toda humanidad por el absolutismo de los pequeños estados germánicos, y el cuadro global que así surge plantea por sí mismo la cuestión: ¿cómo puede salvarse, en los casos extremos que esa realidad produce cotidianamente, la dignidad humana de los seres objetivamente impotentes? La *Emilia Galotti* muestra la importancia que cobra para Lessing el estoicismo en este contexto. Cierto que precisamente en ese drama se presenta una diferenciación muy enérgica. Los estoicos convencidos, Appiani y Odoardo Galotti, intentan mantenerse lejos del violento y corruptor ambiente del absolutismo. El drama muestra lo escasamente que es eso posible. El final de Emilia — cuyas cuestiones, tan discutidas desde el punto de vista dramatúrgico, no puedo examinar aquí — presenta el suicidio estoico como refugio último de los que están impotentemente entregados a una arbitrariedad amoral. Para nuestra cuestión, para la relación de la moral estoica con una ética humana, resulta importante el hecho de que el mundo efectivo de Emilia no tiene la menor orientación estoica. En el último diálogo con su padre, Emilia contesta a la afirmación de éste de que la inocencia está por encima de todo poder: "Pero no por encima de toda tentación. — ¡Poder! ¡Violencia! ¿Quién no puede hacerles frente? Lo que se llama violencia no es nada: el verdadero poder, la verdadera violencia es la tentación —. Yo tengo sangre, padre; tan joven y tan caliente como la que más. Y también mis sentidos son sentidos. No estoy segura de nada. No valgo para nada. Conozco la casa de los Grimaldi. Es la casa de los gustos." Y cuando el estoico padre la apuñala al final de ese diálogo, aparece clara la otra significación vital del estoicismo: es la escapatoria desesperada de una situación moralmente sin salida.

Emilia Galotti no da a Lessing la ocasión de desplegar la entera dialéctica del estoicismo como salvación última de la fáctica impotencia del honrado en la Alemania de la época.

Pero esa constelación se mantiene como problema en la vida y en la poesía de Alemania. Baste con recordar el suicidio de Jerusalem y el *Werther*. En su crítica epistolar de la novela goethiana — la cual, dicho sea de paso, justifica teoréticamente el suicidio con el paralelo de la rebelión de un pueblo oprimido —, Lessing ha escrito a Eschenburg: "¿Puede usted creer que un joven romano o griego se habría quitado la vida *así* y *por eso?* Seguro que no." Se entiende fácilmente que pase por alto todo el período de la embajada un hombre como Lessing, que ha crecido en una permanente lucha de guerrillas con el absolutismo en miniatura de los príncipes alemanes, teniendo que hundirse muchas veces en gravísimas humillaciones, y que a pesar de todo ha mantenido intacta su sustancia humana. Evidentemente, para él la situación de Werther no es una de esas situaciones realmente extremas que tienen como solución el suicidio estoico. Hay que decir, por cierto, para cerrar esta reflexión, que el propio Goethe ha llegado a conclusiones morales análogas en la poesía que antepuso en 1775, un poco como *motto*, a la segunda edición del *Werther;* ese poema termina con la siguiente exhortación de Werther a su lector: "Sé hombre y no me imites."

La segunda función, recién descrita, de la moral estoica, su función en la vida cotidiana de la época, configura finalmente su problemática universal. Por una parte, es imprescindible para la vida humana, difícil de gobernar moralmente en la época; por otra parte, su aplicación consecuente plantea toda una serie de contradicciones internas en las que se expresa íntimamente la lucha contra la mutación de la moral política — desde Philotas hasta el Marqués de Posa —; pero es importante saber que la dialéctica de esa mutación está también siempre latente como peligro en el sujeto moral de la cotidianidad, el que se limita a defender pasivamente su integridad contra la bestialidad de la situación social: es el peligro en que está ese sujeto de responder a la inhumanidad externa con otra interna, el peligro de dejar que su

propia alma cristalice en inhumana rigidez como defensa de su propia integridad humana. Ya antes hemos tropezado con contradicciones así al examinar desde otro punto de vista algunos ejemplos de motivos morales presentes en la *Minna von Barnhelm*. Ahora esas contradicciones se ponen en primer término porque, como intentaremos mostrar, la composición, el diálogo, etc., de la *Minna von Barnhelm* gira en torno de esa contradictoriedad de la moral estoica, ya que el contenido central de la obra es precisamente la superación ética de los conflictos morales.

Para aproximarnos a la cuestión hay que empezar por tener ante la vista las verdaderas bases íntimas de la vida del personaje Tellheim. Y hay que hacerlo de un modo más realista y más interno que el comúnmente adoptado por la crítica literaria. En un contexto anterior hemos recordado cómo Tellheim condena moralmente a Werner por su intención de seguir adelante con su carrera militar en condición de mercenario. Las palabras de Werner sobre la patria, sobre la "buena causa", suenan hermosamente; pero, ¿cómo pueden dar en la Prusia de la época una base moral real al báltico Tellheim? Cuando más tarde Tellheim habla con Minna de su propia vida, esas palabras grandes no aparecen siquiera — y con razón — en el discurso: Tellheim se limita a describir con sencillez el origen de su vida de soldado y la perspectiva con que cuenta para el resto de su existencia: "Me hice soldado por partidismo, ni yo mismo sé bien por qué principios políticos, y también por capricho, por la ilusión de que es bueno para todo hombre honrado ejercitarse durante algún tiempo en el estado militar y familiarizarse con todo lo que es peligro, y aprender a ser frío y decidido. Sólo la necesidad extrema habría podido obligarme a hacer de aquella experiencia un destino, de aquella ocupación ocasional una profesión. Y ahora que ya nada me obliga, toda mi ambición vuelve a consistir única y exclusivamente en ser un hombre tranquilo y contento." Ni una sílaba sobre la patria, y aunque la "buena causa" se roce lejanamente, no puede ser, en el

mejor de los casos, sino una ilusión juvenil ya abandonada, o, más probablemente, un pretexto para probarse y educarse a sí mismo, de lo cual habla larga y sinceramente Tellheim. Eso no quiere decir, naturalmente, que aquella decisión del joven Tellheim fuera casual y absurda. Como ya hemos indicado para el caso alemán y como lo muestra la evolución de los pueblos atrasados hasta hoy mismo, hay en los períodos de incipiente despertar nacional etapas en las cuales el ejército es para los hombres honrados y decentes un campo de acción mejor que cualquier servicio civil. Pero aun reconociendo esto, se puede preguntar al mismo tiempo: ¿de dónde toma Tellheim el derecho moral a condenar tan rigurosamente el aventurerismo de Werner? La "buena causa" real en la que justificadamente descansa ahora la tranquila conciencia de Tellheim es la muy humana recaudación de contribuciones, que él lleva adelante a su riesgo y contra la voluntad de sus superiores. Cierto que en el caso de Werner se trata de aventura sin más, mientras que en el de Tellheim aparecen los riesgos internos de una autoeducación moral. Pero si se comparan las situaciones sociales y la cultura intelectual y moral de uno y otro, se tienen abundantes elementos para absolver también a Werner.

Había que detallar algo ese origen íntimo de la vida de soldado de Tellheim para entender adecuadamente su situación intelectual y moral en el momento de su destitución, cuando se convierte en un individuo suspecto. No se trata en modo alguno del *"right or wrong, my country"*, ni de una "buena causa" a la que Tellheim estuviera obligado a sacrificarlo todo, incluido el honor en ciertas circunstancias. Poco antes de las frases antes citadas Tellheim se expresa muy claramente sobre esa cuestión: "El servicio de los poderosos es peligroso y no compensa del esfuerzo, la sumisión y la humillación que cuesta". Su estoicismo tiene pues la función de darle la humana capacidad de resistencia necesaria en esas situaciones objetivamente previsibles y hasta esperables. Por tanto, también este estoicismo es la ideología autodefensiva

de un hombre entregado impotentemente a fuerzas superiores. Pero, si bien esa ideología puede sostener a Tellheim, con grandes tensiones, frente a un mundo extraño y hostil, sin embargo, en cuanto que se enfrenta con Minna y se ve obligado por su presencia a una íntima sinceridad última, el comportamiento estoico se quiebra y se hunde, e irrumpen abiertamente los rebeldes afectos tanto tiempo reprimidos, impotentes contra la injusticia que sufre. Esa irrupción se expresa en una risa de Tellheim que espanta a Minna: "Nunca he oído blasfemar tan horriblemente como reís vos"; "Es la risa terrible del odio." Pero Minna es demasiado prudente y demasiado firme éticamente para quedarse definitivamente en ese temor. Medio en broma recuerda el ejemplo de Otelo y sigue luego con la más auténtica y humana seriedad: "¡Ay de esos hombres salvajes e inflexibles que no tienen ojos, ojos clavados, más que para el fantasma del honor, y son duros para todo otro sentimiento! ¡Mirad aquí, Tellheim, miradme a mí!" Esas frases afectan profundamente a Tellheim: catárticamente. Contesta distraído: "Sí, sí; pero decidme: ¿cómo llegó el moro al servicio de Venecia? ¿No tenía patria? ¿Por qué alquiló su brazo y su sangre a un estado extranjero?"

En este momento podría empezar una "tragedia Tellheim". Asoma, ciertamente, sólo en el horizonte, pero la situación da con eso un nuevo tono a toda la pieza. Esto tiene significación doble: por una parte, el tono indica que estamos ante una comedia, aunque su base permitiría también el desarrollo de una tragedia; por otra parte, acentúa, al mismo tiempo, que el carácter meramente episódico de la erupción trágica nace en última instancia de la lógica interna de las cosas, y que no sería adecuado a la naturaleza del hombre — que tropieza en tal lugar y de tal modo con su sentido en cada caso — obtener todas las consecuencias de la situación, lo cual sería sin duda formalmente posible. Esa verdad se basa en capas de profundidad diversa. Es evidente a primera vista que el fracaso de un hombre por la obra de la contradictoriedad de las condiciones humanas de su evolución "pedagógicamente" elegida no puede dar de sí más que los presupuestos formales externos de una tragedia. Un hombre así podría quedar triturado por las circunstancias de su vida, pero no podría reconocer su propia mismidad en la catástrofe trágica, ni darla como sentido perceptible en la obra de arte. El que en la Edad Moderna abunden las tragedias de ese tipo no podía ser para Lessing motivo suficiente para aumentarlas. Sabemos incluso que Lessing alimentaba un sentimiento ambiguo o contradictorio de la tragedia. Ha sido uno de los principales teóricos de ella, y supo muy bien que la base vital, social e histórica de su época estaba cargada de tragedias. Siempre que atendió directamente a esa base vio y dio forma a tragedias. Pero en un terreno más profundo notó — aunque no lo expresara nunca teóricamente — que obran en el hombre fuerzas que llevan humanamente más allá de esas tragedias. En el *Nathan* — su despedida de la poesía y de la vida — Lessing ha puesto en escena una de esas fuerzas espirituales: la sabiduría; en esa pieza, cuya acción consta de una cadena de colisiones románticas e inverosímiles, pero muy peligrosas en la práctica, la sabiduría tenía que dar prueba poética de que la prudencia humana, el saber auténtico, es siempre capaz de limar las puntas peligrosas de esas colisiones y resolverlas sin compromisos morales, al nivel de una humanidad real, provocando la reflexión de los hombres sobre sí mismos.

En nuestra comedia es el personaje Minna el que tiene esa función. También ella tiene su sabiduría; pero no es una sabiduría que supere la vida, se anticipe a ella, esté por encima de ella; no es una superioridad teorética, como tampoco la de Nathan es abstracta y muerta, sino nacida de una experiencia vital profunda y profundamente trabajada. La sabiduría de Minna, vista directamente, no es nada sabia, sino el simple impulso intacto de un auténtico ser humano que quiere una vida con sentido, sólo realizable en la comunidad y el amor. Su sabiduría es pues siempre impulso a ver hombres concretos en su concreta humanidad, a apropiarse de su problemática, pero también a ver con una sola mirada lo

mejor que hay en ellos y ayudarles así, con esa mirada, a encontrarse y a realizarse a sí mismos en el mejor sentido de sus posibilidades. Pero esas positividades no se acumulan nunca en una "imagen ideal". Minna puede equivocarse, puede alimentar irreales ideas acerca de hombres y situaciones· pero a través de todos esos errores irrumpe siempre su claro entendimiento, vence su autenticidad ética y transforma tantas veces en verdad lo que era representación falsa cuantas la obsesión estoica, rígidamente moralista, de Tellheim trasforma su razón objetiva en sinrazón contra sí mismo. Minna cuenta con un íntimo valor intacto e indestructible, y por eso procede tiernamente, amable y resueltamente, a través de las colisiones más trágicas, sin gesticular nunca, avanzando sencillamente. En ella se ha hecho cuerpo del modo más sencillo lo humanamente mejor de la ilustración germánica.

Con la copertenencia y el contraste de y entre Minna y Tellheim hemos encontrado otra entonación fundamental de la comedia: la contrafuerza que no sólo detiene y agota la tendencia de Tellheim a lo trágico, sino que lo hace además de tal modo que preserva y aumenta su valor en la superación de una moral rígida: la moral estoica queda aniquilada por un mundo — encarnado por Minna — que no necesita ya, para producir la virtud, un pesado y rígido aparato de deberes, pese a lo cual reina en él la ética cuya guardiana quería ser, en un mundo todavía pervertido, la insuficiente moral histórica. La alternante intrincación de los dos tonos es lo que realmente da a la acción de la comedia un sentido interno y una significación anímica. El final feliz, obligado en una comedia, no es un *happy end*, ni menos una glorificación del régimen fridericiano: es el mito ilustrado de la necesaria victoria final de la Razón hecha Gracia: la capa más profunda de la concepción del mundo de Lessing, convencido inconmoviblemente — aun reconociendo la verdad de todas las disonancias reales — de la armonía última del mundo, y fiel a esa convicción a través de todas las desgracias de su vida. El que esa convicción tome otras veces la forma de la sabiduría del

Nathan, o la de la transmigración de las almas en la *Erziehung des Menschengeschlechts*. [La educación del género humano] o la del panteísmo en el discurso de Spinoza, etc., es en última instancia una cuestión secundaria. En nuestra comedia, en el punto central de la vida de Lessing, en el período de vida más feliz y adecuada a su persona — que lo fue muy relativamente, visto con objetividad —, la convicción recibió esta forma de fábula o mito hecho real, muy terreno, pero terrenalmente luminoso.

Esa concepción del mundo une a Lessing con Mozart. Su parentesco es profundo y universal. Desde el punto de vista de la explícita concepción del mundo el parentesco aparece en otras obras tan claramente, a veces tal vez más claramente que en la *Minna:* basta escuchar *La Flauta Mágica* leyendo el *Nathan*. Pero la posición de la *Minna von Barnhelm* en la obra de Lessing es realmente única porque el parentesco con Mozart se expresa en ella del modo más artístico. Cierto que en esta comedia, precisamente en el diálogo tan típicamente lessingiano — formal e intelectualista —, el contraste con la música, y aún más con la mozartiana, parece extremarse. Pues toda la estructura de la comedia, la constante aparición de problemas morales en estilo intelectual y su constante y renovada disolución ética, aunque produce una ligera y movida atmósfera poética, parece levantar a primera vista una contraposición máxima con una composición musical dentro del espíritu de Mozart.

Pero creemos que el parentesco puede encontrarse precisamente en esos rasgos. Pues el "intelectualismo" de la configuración del lenguaje de la *Minna*, su característico diálogo, es de una peculiar naturaleza: en su totalidad, en sus líneas básicas, no es instrumento de una fijación conceptual de orden teórico, como lo son en cambio los versos dramáticos del *Nathan*. Al contrario: como la composición de la entera comedia tiende a superar (en el triple sentido hegeliano), mediante una movida oscilación, las falsas concepciones moralizadoras, las tendencias de la moralidad estoica a la rigidez,

en nombre de una ética auténticamente humana, no es posible que ninguna formulación intelectual pueda fijarse definitivamente a ese nivel de los conceptos, terminada y perfecta. Cada una de ellas se sumerge en la corriente de contraefectos humanos y éticos, o bien, si realmente vuelve a parecer — arrastrada por otros conflictos humanos, no por su propia lógica inmanente —, lo hace como cosa nueva en el concreto y humano *hic et nunc*. Formalmente experimenta así cada formulación el destino de la disolución superadora, pero, por el contenido, domina en ella la mutación concreta. La forma así lograda del diálogo, intelectualista en la contemplación inmediata, y aún intensificada por el hecho de que toda réplica es "à la Lessing", clara, radiante, transparente, de tal modo que la individualidad de los personajes se impone más en el contenido moral de su ser y su hacer que en algún individualizado modo de hablar; esa forma, pues, aporta ella misma la autosuperación del propio carácter intelectualista en un dialogo siempre epigramáticamente acentuado. Lo epigramático tiende a liberar de gravedad terrosa la expresión humana y a trasformarla en un vuelo libre hacia metas determinadas, aunque no formuladas.

Esa tendencia se refuerza por el hecho de que la ejecución dramática del diálogo no es el despliegue teatral de un sistema ideológico encarnado en los personajes y en sus relaciones — como en el *Nathan* —, sino una oscilación, rica de humor escénico, de esfuerzos cuya dinámica interna está determinada por el centro humano de los problemas de la vida planteados en la obra; por eso también la discusión, el duelo de la tesis y las antítesis, surge de la vida vivida y vuelve a sumirse en ella, para volver a pisar — nuevamente determinada por los problemas de la vida — dialógicamente la escena de la inmediatez y sufrir de nuevo en ella un análogo destino. La crítica de la moral, la disolución de la moralidad estoica rígida en una ética individual humana y dinámica, produce así — hasta dentro del diálogo — un principio compositivo completamente diverso de la ideologicidad del *Nathan*

y del dramatismo social concreto de la *Emilia Galotti*. Un diálogo así no es posible más que si el fundamento último de la acción no se encuentra en el encadenamiento inmanentemente necesario de los hechos, como ocurre en la *Emilia Galotti*, sino en una base ideológica que rebase esos datos y los sostenga al mismo tiempo, una base con cuya ayuda todas las "inverosimilitudes" de las situaciones, de sus encadenamientos y de su resolución se eleven al plano de una necesidad más profunda que podría casi llamarse histórico-filosófica. En el *Nathan* eso ocurre de un modo directamente filosófico; en la *Minna* el elemento portador de la composición es un sentimiento vital ideológicamente fundamentado, pero que, aunque determina la totalidad del diálogo, no interviene directamente en ninguna réplica.

Así puede producirse en ese diálogo una musicalidad de naturaleza mozartiana. Aunque los textos de Mozart no sean nada casuales respecto del efecto "histórico-filosófico" de su música, de todos modos el fundamento último de aquella luminosa convicción del triunfo definitivo del Reino de la Razón tiene raíces incomparablemente más profundas en la música misma que en los textos. La peculiaridad de la *Minna von Barnhelm* en la literatura de la Ilustración consiste precisamente en que Lessing ha conseguido en esa obra producir con la mera palabra, y hasta con la exacerbación auténticamente intelectual y dialógico-epigramática del lenguaje, una atmósfera afectiva que, recogiendo íntimamente todas las dificultades y todos los obstáculos, es capaz de sostener artísticamente y hacer evocadoramente persuasiva aquella mozartiana, ilustrada convicción sobre el futuro; una atmósfera que permite asomarse, como vivencia sensible y significativa, a la orilla del río de corriente irresistible, las posibilidades de que esas tendencias de futuro muten en la trágica oscuridad del fracaso, posibilidades que amenazan seriamente con realizarse, pero que son sólo posibilidades superadas en la obra.

Los fundamentos ideales de los medios auténticamente

poéticos con los que Lessing pone su obra dramática en esa vecindad ideal con la música mozartiana han sido ya objeto de un sumario examen. Esos medios se hacen figura poética concreta de tal modo que las cuestiones morales nacidas de profundas necesidades y miserias de la vida cobran cada vez una versión dialógico-epigramática que les da contornos firmes sin gravedad terrosa y, apenas pronunciadas, las disuelve en lo individualmente ético y las sume así en la corriente afectiva del movimiento global de la acción. Esas transformaciones de los pensamientos claramente definidos en momentos emocionales fluidos e imprecisos de una marcha irresistible al Reino de la Razón producen la admirable coherencia de "melodía" y "acompañamiento" en el diálogo y en su despliegue: pero no se pierde la luminosa precisión de la formulación lingüística cuando parece disolverse en esa tonalidad global. Al contrario. Uno y otro principio toman constantemente los elementos de la otra esfera parcial, los asimilan, los homogenizan recíprocamente para devolverlos luego, enriquecidos, a su ámbito de origen. Y esa trasposición recíproca produce una auténtica inmediatez en la que se vive el mundo afectivo: en éste se agudizan, profundizan y enriquecen los afectos por obra de los claros contornos conceptuales, y se convierten en un adecuado y medido "acompañamiento" ascendente; los momentos emocionales suben constantemente al plano de las "melodías" bien definidas y se asimilan al mismo, reforzándolo, profundizándolo y enriqueciéndolo.

Ya sé que todas esas consideraciones son meramente metafóricas; la literatura es literatura y música la música. Pero precisamente en el modo como se imponen, cual si fueran realidad, esas metáforas se manifiestan — por encima incluso del parentesco "histórico-filosófico" de Lessing con Mozart — la musicalidad mozartiana de la *Minna*. Y por eso la afirmación de la musicalidad de la *Minna von Barnhelm* no tiene nada que ver con las corrientes investigaciones acerca de los puntos de contacto entre la poesía y la música. Ni tampoco

con el carácter musical del lenguaje poético, tan frecuentemente analizado para la lírica o para la dramaturgia retórica próxima a la ópera; ni tampoco la función del *leitmotiv* wagneriano en la obra de un autor tan musical como Thomas Mann representa nada análogo a la musicalidad de la *Minna*. Ésta es un enriquecimiento de la configuración lingüística y compositiva, la cual no se convierte nunca en principio central de la estructura poética, de la orientación poética de la receptividad. (Aparte de que el *leitmotiv* poético puede encontrarse en Ibsen, con segura independencia de Wagner y originado en corrientes análogas de la época; el joven Thomas Mann ha recibido sin duda una profunda impresión de Ibsen.) En todo caso: si puede hablarse de musicalidad del modo de componer de Mann, se trata sin duda de otra música, y por tanto también de otro modo de ser o estar próxima la composición literaria a la musical. En resolución: hemos utilizado aquí la metáfora musical con objeto de caracterizar la proximidad ideal y artística respecto de Mozart en que se encuentra la *Minna von Barnhelm* de Lessing. La ligereza oscilante que supera con paso de danza todos los sombríos peligros, todas las tenebrosas amenazas, sin debilitar por ello su realidad de poderes presentes en la vida, la gracia de la comprensión racional hecha fuerza irresistible de la vida que avanza: éste es el fundamento — nada metafórico — del espíritu mozartiano de nuestra comedia. Ella se encuentra, en la cima más alta y atractiva de la Ilustración germánica, con lo más grande y avasallador de la figura de Mozart.

1963

GOETHE Y SU ÉPOCA

PRÓLOGO

Los ensayos aquí reunidos proceden de los años treinta. Por eso se me presenta ahora la pregunta: ¿está justificada su nueva edición? Cuando hoy se suscita alguna cuestión de la literatura o la cultura alemanas se tropieza muy frecuentemente con prejuicios contrarios a toda dedicación o nueva dedicación a las mismas. El problema de la cultura alemana suele plantearse de un modo general abstracto, razón por la cual se le da inevitablemente soluciones generales y abstractas, falsas. Una de las respuestas corrientes es la recusación violenta de toda la cultura alemana, lo cual suena a radical actitud antifascista. Pero, en realidad, ese radicalismo es más que dubitable. ¿Es acaso la germanofobia garantía de antifascismo, o hasta de resistencia a la reacción? ¿No se encuentran claros reaccionarios y hasta fascistas en las filas de los políticos, los escritores, etc. antialemanes? ¿Qué claridad se consigue intelectualmente condenando a Nietzsche o a Spengler por padres espirituales del antihumanismo moderno y entusiasmándose al mismo tiempo por Ortega y Gasset, sólo por no ser éste alemán?

No menos unilateralmente se plantea la cuestión en el otro extremo. En éste la tesis es: la evolución política de los

últimos decenios no debe influir en nuestros juicios filosóficos y literarios desde ningún punto de vista: el que Hitler haya podido dominar en Alemania durante más de diez años no altera en nada la significación que tiene para nosotros la literatura alemana desde Goethe hasta Rilke.

Los dos extremos son abstracciones. Ni la condena global ni la separación de los fenómenos del suelo social en que han crecido pueden dar una respuesta adecuada a la cuestión ni resolvernos el problema de nuestra situación respecto de la cultura alemana pasada y presente, ni el de la influencia que puede tener en la renovación democrática y socialista de la cultura actual el balance crítico de la alemana.

Intentemos acercarnos a un planteamiento concreto. Engels ha comparado una vez la evolución francesa y la alemana desde los comienzos de la liquidación del feudalismo hasta la constitución de la unidad nacional de la democracia burguesa. Y llega a la conclusión de que en cada época y para cada problema histórico los franceses han encontrado una solución progresiva y los alemanes una solución reaccionaria.

La fecha del destino, por así decirlo, es para Alemania el año 1525, el año de la gran guerra germánica de los campesinos. Ya Alexander von Humboldt se dio cuenta de que éste es el punto de inflexión a partir del cual la evolución alemana tomó derroteros tenebrosos. Mientras que las correspondientes derrotas de las grandes sublevaciones campesinas en Francia y en Inglaterra no cortaron la línea evolutiva progresiva de esos países, la derrota campesina produjo en Alemania una catástrofe nacional cuyas consecuencias iban a ser perceptibles durante siglos.

En occidente (y en Rusia) las luchas de clases características de la fase de disolución del feudalismo culminan en la constitución de una monarquía absoluta, y con ésta se produce el primer paso definitivo hacia la constitución de la unidad nacional. En Alemania, la derrota de los campesinos no da, ciertamente, lugar a una nueva democracia nobiliaria feudal (como ocurrió en Polonia), sino, como en occidente

y en Rusia, a una cierta clase de monarquía absoluta: pero se trata de un tipo específico, reaccionario y antinacional: la diáspora antiunitaria de los numerosos y pequeños principados germánicos, obstáculos a la constitución de la unidad nacional alemana. La victoria y la consolidación de esos principados absolutos significan la eternización y la cristalización del desgarramiento feudal de la nación alemana. La independencia de los pequeños principados fue durante siglos el obstáculo principal opuesto a la unidad nacional alemana. Y su independencia ya ficticia — sobre todo su ficticia independencia político-internacional — ha hecho del pueblo alemán durante mucho tiempo un objeto pasivo de la política internacional europea y un campo de batalla de las monarquías nacionales del continente. Frente a las leyendas construidas y propagadas por los historiadores alemanes hay que acentuar que, desde este punto de vista, Prusia no ha sido más que un pequeño principado alemán, exactamente igual que los otros, o sea: también era un obstáculo para la unidad nacional y una puerta más de acceso abierta a la intervención extranjera. Para la interioridad de la nación alemana esa evolución significaba que la constitución de la cultura burguesa iba a proceder muy lentamente; en su lugar se impuso un corrompido semifeudalismo. Y seguramente no hará falta probar que unas condiciones sociales de esa naturaleza inhibieron desde todos los puntos de vista la formación de una cultura nacional progresiva.

Por todo eso ha entrado Alemania muy tardiamente por el camino de la moderna trasformación en sociedad burguesa, tanto en lo económico cuanto en lo político y lo cultural. Se están ya librando en occidente las primeras grandes batallas de clase del proletariado ascendente cuando en 1848 aparecen por vez primera en forma concreta para Alemania los problemas de la revolución burguesa. Por cierto que, con la excepción de Italia, sólo en Alemania se plantean esos problemas de tal modo que la cuestión central de la revolución burguesa resulta ser la de la unidad nacional que aún hay que *crear*.

La revolución inglesa del siglo XVII y la francesa del XVIII se producen ya dentro de estados discretamente constituidos, aunque sólo la Revolución les de su figura definitiva y consumada; por eso para ambas revoluciones occidentales lo que se encuentra en primer plano es la liquidación del feudalismo y, ante todo, la liberación de la servidumbre campesina jurídica o factual. Esta peculiaridad de la revolución burguesa alemana es lo que posibilita ante todo la semisolución reaccionaria de 1870.

Todo eso tiene como consecuencia el que en Alemania el progreso social y la evolución nacional no se apoyen y empujen mutuamente, como en Francia, sino que se encuentren en contraposición. Por eso también el despliegue del capitalismo no consigue producir una clase burguesa capaz de hacerse con la dirección de la nación. Incluso cuando ya el capitalismo había llegado a ser la forma sistemática dominante de la economía, y hasta cuando ya se había desbordado como imperialismo, la jefatura política siguió imperturbablemente en las manos de los "poderes antiguos".

En Alemania, como en todas partes, el absolutismo de los pequeños estados crea una nobleza cortesana, burocrática y militar procedente del antiguo estamento noble feudal independiente. La rebelión de Franz von Sickingen, inmediatamente anterior a la guerra de los campesinos, fue el último intento independiente de la pequeña nobleza feudal de viejo estilo. A partir de ese momento podemos ir siguiendo sin dificultad — siempre prescindimos de las excepciones, pocas desde el principio y luego cada vez menos — el proceso de burocratización de la nobleza, su conversión en un cuerpo de distinguidos lacayos de los príncipes absolutos. Es claro que ese proceso ocurrió también en Francia. Pero su carácter social se opone en este país diametralmente al de su paralelo alemán. En Francia (y en Inglaterra) la cultura burguesa influye cada vez más en la nobleza misma, hasta en la más reaccionaria, de modo que basta poco tiempo para que el pequeño noble que se mantiene tenazmente ajeno a ella

parezca un extravagante. En Alemania, por el contrario — y especialmente en Prusia, que va a determinar luego el estilo del *Reich* —, la ideología de pequeña nobleza rural de los *Junker* impondrá su sello a las capas decisivas de la intelectualidad burguesa. Desde las costumbres y los usos más externos hasta la concepción del mundo podemos percibir en todo punto esa asimilación de la ideología de los *Junker* por la intelectualidad burguesa.

El proceso explica esa "mentalidad" neo-alemana que, como es obvio no podemos detenernos a analizar en este prólogo. Nos limitaremos a solicitar la atención del lector sobre algunos rasgos principales. Por ejemplo, la falta de valor cívico, que ya Bismarck consideró como una cualidad nacional y que es sin duda una característica de la nobleza cortesana y burocrática. O también, muy relacionado con ese rasgo, el temor a tener que decidir bajo la propia responsabilidad, acompañado por la más inhumana y desconsiderada brutalidad para con los subordinados. También debe explicarse por la citada evolución la incapacidad política de la burguesía alemana, tantas veces observada. El burgués alemán quiere "orden", y basta: produce ese orden al servicio de quien sea y de lo que sea; el servilismo, el bizantinismo, la patológica ambición de títulos y condecoraciones se han ido imponiendo progresivamente como rasgos característicos de la burguesía alemana; ellos evidencian una falta casi completa de consciencia burguesa.

Tras la fundación reaccionaria de la unidad alemana ese atraso se presentó ideológicamente sublimado y estilizado, como si precisamente aquella Alemania estuviera llamada a superar las contradicciones de la democracia moderna en una "unidad superior". No es casual que el antidemocratismo se haya constituido por vez primera como concepción del mundo en aquella atrasada Alemania, ni que en el período imperialista Alemania haya ocupado el primer lugar en la función de producir ideologías reaccionarias.

Pero lo decisivo es que luego la gran velocidad de des-

arrollo del capitalismo tardío en Alemania hizo del *Reich* un estado imperialista de primer orden. Un estado imperialista, por lo demás, cuyas posesiones coloniales y cuyas esferas de intereses resultaban desproporcionadamente pequeñas, comparadas con su fuerza y con las pretensiones de su capitalismo. Este es el fundamento último de que Alemania haya intentado por dos veces forzar un nuevo reparto del mundo mediante guerras totales. La inevitabilidad del fracaso de ambos intentos bélicos no es sólo consecuencia de las concretas correlaciones de fuerzas; pues la agrupación de esas fuerzas es ella misma consecuencia de la evolución política interna y externa de Alemania. La astucia mezquina y la brutalidad sin precedentes en el lugar de una amplia estrategia son los rasgos característicos de la política alemana igual en tiempos de guerra que en tiempos de paz. Si la guerra es, según dijo Clausewitz, la continuación de la política por otros medios, entonces realmente las guerras alemanas ofrecen la imagen concentrada de la política fruto de los elementos patológicos y deformados de la evolución alemana.

Estoy de acuerdo en que para estimular la cultura alemana hay que proceder a un balance radical. Pero la cuestión es: ¿por qué vía realizarlo? La recusación global es tan mala solución como la amnistía general. Hay que entender y aplicar concretamente la sencilla verdad de que la evolución cultural de Alemania es la resultante de una lucha entre el progreso y la reacción; y en la medida en que las tendencias reaccionarias se han hecho predominantes en el terreno de la cultura, el balance ideológico tiene que empezar por él. Pero esto significa al mismo tiempo que las tendencias progresivas presentes en la vida alemana son aliadas de todas las tendencias renovadoras de Europa, como, por lo demás, es un hecho que toda cultura democrática renovada tiene también enemigos en las ideologías reaccionarias de occidente. Sólo por la vía de la concreción histórica se puede ser objetivamente radical en el balance con la cultura alemana.

Con esto llegamos a la formulación concreta de nuestro

problema: ¿cuál es nuestra situación respecto de la cultura alemana? O, más precisamente y para permanecer dentro del marco temático de este libro, sin plantear cuestiones que en el no pueden hallar respuesta ni por alusión: ¿cuál es nuestra actitud respecto de la época goethiana? Esta cuestión es un viejo fantasma de la crítica literaria, especialmente de la anglosajona, desde la primera guerra mundial.

La consigna de moda — tan conocida que no vale la pena insistir en ella — fue: Weimar contra Potsdam. Pero basta plantear la correspondiente tarea para ver sin más el sinsentido de esa consigna. Es tan imposible retrotraer y reducir la cultura alemana al Weimar de Goethe como la inglesa a Shakespeare y la francesa a Racine. La cultura de Weimar presenta en su grandeza y en sus límites las señales comunes de la nación alemana, económica y socialmente atrasada, políticamente oprimida y fragmentada. No puede pensarse en ninguna decisión que hiciera de ese pasado (de ese pasado definitivamente perdido) un presente capaz de anular la evolución intermedia.

Muy otra cosa es, en cambio, la pregunta siguiente: ¿hasta qué punto puede dar la cultura de Weimar orientación a la presente nación alemana? ¿Hasta qué punto puede convertirse en un contrapeso cultural, en una fuerza resistente a la prusianización del espíritu germánico? Esta sí que es una cuestión real. Pero también ella suscita grandes dificultades. Ante todo, sería ridículo ir ahora a descubrirles a los alemanes Goethe y Schiller. Hace ya más de un siglo que toda la cultura alemana se desarrolla a la sombra de Goethe y de Schiller. Hasta el fascismo se limitó a eliminar de la literatura alemana los nombres de Börne y Heine, sin atreverse a ir más allá; Goethe y Schiller se quedaron en su posición central. Lo cual, por cierto, hace que la cuestión sea aún más problemática. Pues con eso parece a primera vista que Goethe y Schiller fueran cómplices de la mala evolución de las clases dominantes alemanas, y hasta del entero pueblo alemán, culpables también de los crímenes cometidos por los alema-

nes contra la humanidad. Y de hecho: no sólo ha habido fascistas que, con trucos de cita hábiles o groseros, hicieron, por ejemplo, de Hölderlin un precursor del fascismo; sino que también escritores progresistas — también capaces de cita deformada por acentuación o aislamiento — cargaron en los hombros de Goethe y Schiller una complicidad en la evolución reaccionaria de Alemania, haciendo de ellos precursores de esa involución.

No valdría la pena dedicar ni siquiera una observación de paso a esos juicios de falsedad manifiesta, si no fuera porque tras ellos hay todo un siglo de sistemática falsificación histórica que ha deformado totalmente el cuadro de la literatura alemana. Por eso hace falta hoy real conocimiento de la historia, la literatura y la filosofía y una investigación independiente y limpia para poner de nuevo de manifiesto, por debajo del falso y falsario repintado, el original tal como fue y es, tal como hoy puede llegar a influir profunda y progresivamente.

Mehring ha expuesto en su libro sobre Lessing el único punto de vista acertado para contemplar la literatura alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX: esa literatura es el trabajo ideológico preparatorio de la revolución democrático-burguesa alemana. Sólo considerando desde ese punto de vista todo el período que va de Lessing a Heine podemos descubrir dónde se encuentran en él las tendencias realmente progresivas y las tendencias reaccionarias.

El planteamiento de Mehring es acertado; y también se dio cuenta — en parte al menos — de cuál es el camino que debe emprender la investigación: hay que estudiar las circunstancias características de la evolución alemana, el atraso económico, social y político del país; pero hay que partir para ello de la gran conexión internacional que determinó positiva y negativamente el peculiar despliegue de la literatura alemana. La Gran Revolución Francesa, el período napoleónico, la Restauración y la Revolución de Julio son acontecimientos que han influido en la evolución cultural alemana

casi tan profundamente como la estructura social interna del país. Todo escritor alemán importante se yergue, es claro, sobre el suelo de su propia evolución nacional, pero es al mismo tiempo contemporáneo, elaborador o hasta continuador más o menos lúcido, espejo intelectual en todo caso, de esos acontecimientos histórico-universales.

Y es claro que no lo fueron sólo de los grandes acontecimientos, sino también de sus fases preparatorias y de sus consecuencias. Y aquí interviene — más allá del punto de vista de Mehring — el reconocimiento de que el atraso económico y social de Alemania no significó para los grandes poetas y pensadores, por lo que hace a la evolución de la literatura y de la filosofía, sólo inconvenientes, sino también ciertas ventajas. El inconveniente básico es manifiesto: ni siquiera gigantes como Goethe o Hegel pudieron liberarse completamente de aquella opresiva atmósfera filistea que rodeó toda literatura clásica alemana. A primera vista, en cambio, puede parecer menos claro por qué el planteamiento de los grandes problemas de la época desde el punto de vista ideológico correspondiente a aquellas circunstancias mezquinas y filisteas ha de haber sido una ventaja importante para las formulaciones problemáticas audaces, para el atrevido pensar-hasta-el-final las respuestas halladas. La explicación es esta: precisamente porque en Alemania los fundamentos y las consecuencias sociales de ciertas cuestiones teóricas o poéticas no aparecen inmediatamente en la vida práctica, se produce para el genio, para la concepción y para la exposición, un amplio margen de libertad, que parece muchas veces limitado, del que no podían disponer los contemporáneos intelectuales de las sociedades más desarrolladas de occidente.

Todo eso puede resumirse así: no es ninguna casualidad que las leyes de la contradictoriedad del movimiento histórico, los principios capitales del método dialéctico, se hagan consciencia precisamente en Alemania y en el período que va de Lessing a Heine, ni el que Goethe y Hegel lleven ese método

a la mayor altura alcanzable dentro de los límites del pensamiento burgués. (En mi libro *Der russische Realismus in der Weltliteratur* [El realismo ruso en la literatura universal] he esbozado la evolución literaria y filosófica rusa. En él he mostrado que los pensadores rusos de la mitad del siglo pasado, sobre todo Chermichevski y Dobroliubov, son figuras de transición entre la democracia revolucionaria y la concepción socialista del mundo.) Se sigue de esa situación que uno de los últimos períodos progresivos del pensamiento burgués, una de sus últimas revoluciones intelectuales, ha ocurrido precisamente en la Alemania de Goethe, y que no es casual que ese desarrollo haya sido coronado por los también alemanes Marx y Engels con el método supremo de la filosofía, con el descubrimiento de la dialéctica materialista. No en vano ha dicho Lenin que la dialéctica hegeliana es una de las tres fuentes del marxismo.

El análisis de esas conexiones rebasa los límites de este prólogo ya por el hecho de que nuestro libro no pretende exponer ese complejo problemático de un modo global y desde todos los puntos de vista. Por ello no atenderé detalladamente a las cuestiones que son peculiaridades específicas de la evolución alemana durante el siglo XIX sino en mis estudios sobre los realistas alemanes de ese período[1]. Aquí voy a limitarme a ofrecer un breve conspecto de las cuestiones decisivas en torno a las cuales gira la falsificación reaccionaria de la historia de la literatura clásica alemana, con objeto de que los lectores de este libro puedan apreciar claramente lo que significa en esa fase de la evolución alemana la pugna entre la reacción y el progreso.

La primera de esas cuestiones decisivas es la relación del desarrollo alemán con el movimiento histórico-universal que fue la Ilustración. La historia reaccionaria intenta aquí, por una parte, contraponer hostilmente la evolución alemana a la

[1] *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* [Los realistas alemanes del siglo XIX].

francesa, atribuyendo fantasiosamente a los grandes ideólogos progresistas del renacimiento nacional alemán un chauvinismo francófobo; por otra parte, esa interpretación introduce arbitrariamente en la literatura alemana de finales del siglo XVIII una ideología oscurantista anti-ilustrada (la teoría del llamado prerromanticismo).

Ya Mehring ha refutado, a propósito de Lessing, la primera de esas falsedades, al mostrar que la crítica de Corneille y Voltaire por Lessing está relacionada con la cuestión, entonces capital, de la independencia nacional alemana, o sea, con la lucha contra la pseudocultura de las pequeñas cortes alemanas, simiesca de Versalles; Mehring ha probado concluyentemente que esa polémica de Lessing se produce no sólo bajo la enseña de Sófocles y Shakespeare, sino también — e incluso sobre todo — bajo la bandera ilustrada de Diderot. La falsificación es aún más audaz cuando se trata del período del *Sturm und Drang*. Utilizando algunas citas aisladas del joven Goethe, de Schiller y de Herder, se nos ofrecen ya verdaderas orgías de chauvinismo alemán anti-francés. Pero, en realidad, hoy está claro que los verdaderos padres del *Sturm und Drang* son Montesquieu, Diderot y Rousseau, y que la supuesta francofobia del movimiento se dirige aun más patéticamente contra la esencia antinacional de las pequeñas cortes absolutas alemanas; la defensa de Shakespeare contra Voltaire no puede entenderse de verdad más que en este contexto. E innumerables pasos de los escritos, las cartas y las conversaciones de Goethe prueban la enorme importancia de Voltaire en la formación intelectual del Goethe maduro. Todo eso por no mencionar siquiera la relación del viejo Goethe con la literatura francesa de la época (Mérimée, Hugo, Stendhal, Balzac).

No menos inconsciente es la teoría de la supuesta oposición del *Sturm und Drang* a la Ilustración. La falsificación oficial alemana de la historia trabaja en esto, por un lado, con la contraposición entre la concepción histórica del mundo patente en el *Sturm und Drang* y el supuesto anti-historicismo

de la Ilustración; por otra parte utiliza como segundo punto de apoyo la contraposición mecánica entre razón y sentimiento, para llegar así a la tesis del supuesto irracionalismo de la literatura alemana de la época. Esta última tesis no necesita el menor esfuerzo refutatorio. Nos limitaremos a recordar lo antes dicho acerca del nacimiento de la dialéctica. Pues lo que la moda falsaria gusta de llamar irracionalismo de la Ilustración alemana es en la mayoría de los casos un conato de dialéctica, un intento de superar la lógica formal dominante hasta entonces. En esto se expresa sin ninguna duda una crisis de la tendencia filosófica predominante en la Ilustración, la transición a un estadio superior del pensamiento. Pero también ésta es una tendencia internacional de toda la Ilustración, aunque con una función rectora precisamente de la última corriente que entra en acción, la alemana. Pero Federico Engels ha mostrado, en Diderot y Rousseau, por ejemplo, tipos ya muy desarrollados de orientación dialéctica.

La cuestión del historicismo está muy relacionada con la anterior. El anti-historicismo de la Ilustración es una pura leyenda inventada por la reacción romántica: basta pensar en figuras como Voltaire o Gibbon para comprender sin más la insostenibilidad de esa leyenda. Sin duda que también en este punto hay una evolución ulterior por parte de la evolución alemana. Pero esa evolución no procede en el sentido del pseudo-historicismo romántico: por ejemplo, la universalidad histórica de Herder es una precursora de la concepción dialéctica hegeliana del mundo. El ensayo sobre *Werther* contenido en este volumen discute la supuesta contraposición entre la razón y el sentimiento.

Todo eso permite ver claramente que el joven Goethe es un miembro y elemento más del proceso general de la Ilustración, y de la Ilustración germánica particularmente, proceso que es a su vez fenómeno concomitante y aliado del otro más grande que prepara la Revolución Francesa. La juventud de Goethe (y la de Schiller) es pues un elemento orgánico importante de un movimiento progresivo que tuvo dimensiones universales.

Como es natural, la figura del joven Goethe es también el punto más débil de la leyenda reaccionaria. Pues la manifiesta sublevación del joven Goethe contra el orden existente, contra la Alemania de la época, es tan innegable que ni siquiera la ciencia literaria oficial se ha atrevido a negarla del todo. Tanto más alegremente se lanzan esos intérpretes a cosechar frutos de la posterior evolución de Goethe, empezando por su apartamiento de la vida pública y pasando por su odio a la Revolución Francesa, para que la leyenda culmine con un Goethe que resulta figura grande de la moderna "filosofía vitalista" irracionalista, un antepasado espiritual de Schopenhauer y Nietzsche y el fundador literario, además, del antirrealismo estilista. Esta leyenda histórica está tan difundida y es tan influyente que su efecto puede observarse incluso en escritores progresistas, antifascistas.

Para refutar todas esas leyendas haría falta una nueva biografía de Goethe. Aquí vamos a tener que limitarnos a los puntos más esenciales, casi con estilo de telegrama. Volveremos a recordar los méritos de Mehring, el cual ha visto que Goethe no huyó a Italia por desengaños sentimentales, a consecuencia de su relación con Charlotte von Stein, sino porque su intento de reformar socialmente el principado de Weimar según los principios de la Ilustración había fracasado ante la resistencia de la corte, de la burocracia y del mismo Karl August. (Mis propios estudios, que no puedo exponer ahora, me han convencido no sólo de que Mehring lleva razón con su tesis sobre la decepción de Goethe por las posibilidades de la vida pública alemana de la época, sino, además, de que el intento reformista de Goethe en Weimar y su fracaso repercute en terrenos temáticos que Mehring no ha percibido.) La posterior resignación de Goethe, su apartamiento de la vida pública, tiene sus raíces en esa decepción político-social, y significa por tanto una crítica tremenda del atraso social de la Alemania de la época. Esa resignación no contiene

negación alguna, ni de los principios de la Ilustración ni de sus objetivos sociales, sino sólo una recusación de la Alemania de la época con sus pequeños principados enemigos del progreso. Los lectores de este libro encontrarán en él indicaciones concretas acerca de las relaciones de Goethe con las grandes cuestiones sociales de su época. Y aunque un volumen de ensayos no puede dar una imagen completa ni de esas cuestiones ni de dichas relaciones, espero que al final se hagan visibles los reales planteamientos goethianos y las tendencias capitales de sus soluciones.

La relación de Goethe con la Revolución Francesa se encuentra en íntima correlación con ese complejo de cuestiones. La leyenda parte en este punto de las primeras reacciones de Goethe a la Revolución Francesa, o sea, por decirlo redondo, de sus mediocres y superficiales comedias de la época; y luego ignora todas sus posteriores actitudes de la edad madura, cuya esencia puede resumirse diciendo que Goethe ha aceptado resueltamente en esos años los objetivos sociales de la Revolución al mismo tiempo que rechazaba con la misma resolución los métodos plebeyos de su realización. Esta es una de las muchas cuestiones en las cuales su camino intelectual discurre paralelamente al de su gran contemporáneo Hegel, algo más joven que él. Ambos comprenden que el estallido y la victoria de la Revolución Francesa significan una nueva época en la entera cultura universal; ambos se esfuerzan por explicar en los campos de sus respectivas temáticas y del modo más completo posible todas las consecuencias de ese cambio histórico-cultural. El realismo del Goethe maduro, es, como comprobará el lector leyendo estos ensayos, un producto orgánico de su concepción de los grandes acontecimientos de la época.

La relación de Goethe con Hegel (y ya antes con Schiller y Schelling) nos lleva a los problemas de la concepción del mundo. Durante el dominio del neokantismo estuvo de moda el apelar a la actitud afilosófica y hasta antifilosófica de Goethe. Pero luego, en cuanto que, ya en el período imperialista, la corriente ideológica dominante en Alemania pasó a ser el "vitalismo", la fama filosófica de Goethe recibió el aprobado académico. Poco ha servido éste para reconocer mejor la situación real. Desde Nietzsche hasta Spengler y Klages, pasando por Gundolf, y hasta Chamberlain y Rosenberg, Goethe se ha convertido en el involuntario fundador de la imperante concepción del mundo, antievolutiva, antiprogresiva, irracionalista. Desgraciadamente, al escribir los ensayos reunidos en este volumen no tuve ocasión de discutir detalladamente este problema.

Es claro que el problema de la investigación goethiana no quedaría tampoco agotado aunque mi libro diera detallada respuesta a todas esas cuestiones. Para eso haría falta una verdadera monografía sobre Goethe. Hace muchos años que planeé una monografía así; pero una desgraciada incidencia de la guerra me hizo perder todo el material acumulado de modo que por ahora tengo que renunciar provisionalmente a la realización de este trabajo. Por eso al someter estos estudios al lector lo hago con cierta resignación.

La cual se refiere tanto a la caracterización que aquí se da de la época de Goethe cuanto a la personalidad del poeta mismo. En los siguientes ensayos no aparecen más que perfiles parciales de Schiller y Hegel, y me doy perfectamente cuenta de que ya un mero esbozo de la edad goethiana es menos que fragmentario sin una caracterización seria de Lessing y de Herder. Y aunque no falte Hölderlin — a propósito del cual, como notará el lector, era necesaria una destrucción de leyendas tan radical como en el caso del mismo Goethe —, su presencia ayuda sólo a expresar una de las tendencias en las cuales se manifestó un eco de la Revolución Francesa mucho más radical que el presente en la obra de Goethe o en la de Hegel. El análisis es al mismo tiempo un descubrimiento de las causas del trágico fracaso de esas tendencias radicales en la Alemania de la edad de Goethe.

Estas observaciones introductorias son muy sumarias. El libro mismo ofrece por su parte material muy fragmentario.

Espero, a pesar de todo, poder dejar en claro que el período aquí estudiado es en sus líneas capitales una época progresiva de la cultura universal. Del mismo modo que en Inglaterra y en Francia la preparación ideológica de la revolución burguesa (desde Hobber hasta Helvetius) fundó la filosofía materialista, así también aquella fase alemana puso los fundamentos del moderno pensamiento dialéctico, y, al mismo tiempo, y precisamente en la producción poética de Goethe, tendió un puente entre el gran realismo del siglo XVIII y el del siglo XIX. El pensamiento y el arte de la humanidad han dado un gigantesco paso adelante en esta época.

Dicho lo cual, creo que no hará falta argumentar largamente que se trata de cuestiones importantes y actuales. Es imposible una reorientación ideológica, cultural y literaria sin una nueva investigación y una nueva valoración de las corrientes histórico-universales del pasado, sobre todo de las del pasado más reciente. Si queremos combatir no con frases, sino realmente contra la influencia de las corrientes reaccionarias alemanas dominantes hasta ahora, nos es absolutamente necesario el conocimiento de las pugnas culturales, ideológicas y literarias que han producido la literatura y la filosofía clásicas alemanas.

Budapest, febrero de 1947.

LOS SUFRIMIENTOS DEL JOVEN WERTHER

El año de publicación del *Werther* — 1774 — es una fecha importante no sólo para la historia de la literatura alemana, sino también para la de la literatura universal. La hegemonía literaria y filosófica de Alemania, breve, pero importante, el temporal relevo de Francia en la dirección ideológica en esos campos, se manifiesta abiertamente por vez primera con él éxito universal del *Werther*. Cierto que la literatura alemana tiene ya antes obras de importancia histórico-universal. Baste con recordar a Winckelmann, a Lessing, el *Götz de Berlichingen* del propio Goethe. Pero la influencia extraordinariamente amplia y profunda del *Werther* en todo el mundo ha puesto claramente de manifiesto esa función rectora de la ilustración alemana.

¿De la ilustración alemana? El lector se detiene seguramente aquí, supuesto que se haya "educado" literariamente en la leyenda de la historia burguesa y de la sociología vulgar que depende de ella. Pues es un lugar común de la historia burguesa de la literatua y de la sociología vulgar que la Ilustración y el *Sturm und Drang*, especialmente el *Werther*, se contraponen de modo irreconciliable. Esta leyenda literaria

empieza ya con el célebre libro de la romántica señora de Staël sobre Alemania. Luego la toman en sus manos los historiadores burgueses de la literatura, incluso los progresistas, y a través de ellos y de la mediación de los difundidos escritos de Georg Brandes penetra en la sociología vulgar pseudomarxista. Es claro que los historiadores burgueses de la literatura del período imperialista — como Gundolf, Korff, Strich, etc., — siguen edificando entusiásticamente sobre esa leyenda. Pues ésta resulta el mejor expediente ideológico para degradar la Ilustración en favor de las posteriores tendencias reaccionarias presentes en el Romanticismo.

Cuando una leyenda histórica dispone del empuje de una necesidad ideológica tan profunda como el odio de la burguesía reaccionaria a la Ilustración revolucionaria, no extraña que los urdidores de semejantes fábulas no se preocupen siquiera de los hechos históricos palmarios ni que les sea indiferente cualquier contradicción entre sus leyendas y los hechos elementalísimos de la historia. Así ocurre con toda evidencia a propósito del *Werther*. Pues también la historia literaria burguesa se ve obligada a admitir que los precursores literarios del *Werther* son Richardson y Rousseau. Lo que pasa es que — de un modo característico del nivel de los historiadores burgueses de la literatura — los cultivadores de la leyenda reaccionaria pueden afirmar tranquilamente a la vez la relación literaria entre Richardson, Rousseau y Goethe y la contraposición diametral entre el *Werther* y la Ilustración.

Por supuesto: los reaccionarios más inteligentes notan más o menos que están incurriendo en contradicción lógica. Pero entonces resuelven la cuestión declarando que ya Rousseau está en contraposición total con la Ilustración, y haciendo de él un precursor del Romanticismo reaccionario. En el caso de Richardson fracasa incluso esa sabia explicación. Pues Richardson ha sido un ilustrado burgués típico. Su gran éxito europeo ocurrió precisamente en el seno de la burguesía progresista, y los adelantados ideológicos de la

ilustración europea, como Diderot y Lessing, fueron precisamente los entusiastas proclamadores de la gloria de Richardson.

¿Cuál es el contenido ideológico de esa leyenda histórica? ¿Qué necesidad ideológica de la burguesía del siglo XIX tiende a satisfacer? Es un contenido sumamente pobre y abstracto, aunque en algunas exposiciones se hinche con las frases más pomposas. Se trata de que la Ilustración no habría tenido en cuenta más que el "entendimiento", el "intelecto". En cambio, el germánico *Sturm und Drang* habría sido una sublevación del "sentimiento" o el "ánimo" y el "instinto vital" contra la tiranía del entendimiento. Esta abstracción pobre y vacía sirve para glorificar las tendencias irracionalistas de la decadencia burguesa y ocultar todas las tradiciones del período revolucionario del desarrollo de la burguesía. En la obra de los historiadores liberales de la literatura, del tipo de Brandes, esa teoría se presenta aún en una forma ecléctica llena de compromisos: se intenta mostrar la superioridad ideológica de la burguesía ya no revolucionaria del siglo XIX respecto de la del período revolucionario sugiriendo que la evolución posterior fue más "concreta", porque tomó también en cuenta el "ánimo", etc. Los reaccionarios sin tapujos proceden ya sin reserva contra la Ilustración, con un desvergonzado lenguaje calumnioso.

¿En qué consistió ese malfamado "entendimiento" de la Ilustración? Es claro que en una crítica sin compromisos de la religión, de la filosofía infectada de teología, de las instituciones del absolutismo feudal, de los mandamientos de la moral feudal-religiosa, etc. Es fácilmente comprensible que esa lucha sin términos medios de los ilustrados resulte insoportable ideológicamente para una burguesía ya reaccionaria. Pero ¿se sigue de eso que los ilustrados, los cuales, como vanguardia ideológica de la burguesía, no reconocieron en la ciencia, en el arte ni en la vida más que lo que soportaba el análisis del entendimiento humano y la confrontación con los hechos de la vida, hayan manifestado algún desprecio de

la vida afectiva de los hombres? Creemos que ya esta formulación correcta muestra claramente la abstracción y la insostenibilidad de esas construcciones reaccionarias. Sólo desde el punto de vista del legítimo post-revolucionario — para el cual toda tradición monárquica contiene un falso sentimentalismo y las tradiciones nada populares de la Ilustración se funden con esa falsedad —, puede resultar interesante esa construcción. A diferencia de la historia burguesa de la literatura, que presenta, por ejemplo, a Chateaubriand como heredero de Rousseau y de Goethe, Marx se refiere a ese escritor como un "escribidor bonito que reúne del modo más desagradable el elegante escepticismo y el volterianismo del siglo XVIII con el distinguido sentimentalismo y el romanticismo del siglo XIX".

En la Ilustración misma la cuestión se plantea de un modo completamente distinto. Cuando Lessing — por no tomar más que un ejemplo y no rebasar un espacio limitado — se opone a la teoría y a la práctica del trágico Corneille, ¿cuál es el punto de vista desde el cual lo hace? Parte, precisamente de que la concepción de lo trágico por Corneille es inhumana, de que Corneille ignora el ánimo humano, la vida afectiva, porque, preso en las convenciones cortesanas y aristocráticas de su época, no puede ofrecer más que construcciones puramente intelectuales. La gran polémica teórico-literaria de ilustrados como Diderot y Lessing se dirigió contra las convenciones nobiliarias. Las combaten en toda la línea, y critican tanto su frialdad intelectual cuanto su ilogicidad. Entre la pugna de Lessing contra esa frialdad de la *tragédie classique* y su proclamación de los derechos de la inteligencia — por ejemplo, en materia religiosa — no hay la menor contradicción. Pues toda gran transformación histórico-social produce un *hombre nuevo*. Las luchas ideológicas lo son por ese concreto hombre nuevo, contra el hombre viejo y contra la vieja sociedad odiada. Pero nunca se trata en realidad (sino sólo en la fantasía apologética de los ideólogos reaccionarios) de lucha entre una cualidad abstracta y

aislada del hombre y otra no menos aislada y abstracta (por ejemplo, el impulso vital contra el entendimiento).

Sólo la destrucción de esas leyendas históricas, de esas contradicciones que no existen en la realidad, abre camino al conocimiento de las verdaderas contradicciones internas de la Ilustración. Estas son los reflejos ideológicos de las contradicciones de la revolución burguesa, de su contenido social y de las fuerzas que la impulsan, los reflejos de las contradicciones del origen, el crecimiento y el despliegue de la sociedad burguesa. En la vida social esas contradicciones no son rígidas, ni están dadas de una vez para siempre. Más bien aparecen de un modo sumamente irregular, de acuerdo con la irregularidad de la evolución social, reciben una solución aparentemente satisfactoria para todo un estadio, y luego, con la ulterior evolución de la sociedad, reaparecen intensificadas a un nivel superior. Las polémicas literarias que hubo entre los ilustrados, las críticas de la literatura de la época por los mismos ilustrados — que es de donde los historiadores reaccionarios, mediante una abstracción deformadora, toman sus "argumentos" — no son, pues, más que reflejos de las contradicciones de la evolución social misma, luchas entre corrientes diversas dentro de la Ilustración, luchas propias de cada estadio de la misma.

Mehring ha sido el primero en destruir la leyenda reaccionaria acerca del carácter de la polémica de Lessing contra Voltaire. Mehring ha mostrado convincentemente que Lessing ha criticado los rasgos anacrónicos de Voltaire, siempre dispuesto al compromiso, desde un nivel evolutivo superior de la Ilustración misma. Esta cuestión es de especial interés por lo que hace a Rousseau. En el pensamiento de Rousseau aparecen por vez primera en posición dominante los aspectos ideológicos de la realización plebeya de la revolución burguesa y, de acuerdo con la dialéctica interna de ese movimiento plebeyo, dichos rasgos se mezclan frecuentemente con elementos pequeño-burgueses, reaccionarios; muy a menudo en la obra de Rousseau, el contenido social burgués de la revo-

lución se desdibuja detrás de ese oscuro plebeyismo. Los críticos ilustrados de Rousseau (Voltaire, d'Alembert, etc., y también Lessing) tienen pues toda la "razón" frente a Rousseau cuando insisten en mantener puro el contenido social burgués de la revolución, pero en la polémica ignoran también con mucha frecuencia la valiosa novedad rousseauniana, su plebeyismo, que es incipiente elaboración dialéctica de las contradicciones de la sociedad burguesa. La producción estético-literaria de Rousseau está íntimamente ligada con esas básicas tendencias suyas. Gracias a ellas ha levantado a una altura intelectual y poética muy superior la representación richardsoniana de la intimidad de la vida cotidiana burguesa y de sus conflictos. Y cuando Lessing protesta en este punto y — de acuerdo con Mendelssohn — se queda con Richardson contra Rousseau, desconoce muchos rasgos esenciales del nuevo estadio, más alto y más contradictorio, de la Ilustración en el que ya se mueve Rousseau.

La producción del joven Goethe es una *continuación* de la línea rousseauniana. Cierto que de un modo alemán, lo cual produce toda una serie de nuevas contradicciones. La nota específicamente alemana es inseparable del atraso económico-social de Alemania, de la "miseria alemana". Pero del mismo modo que hay que referirse en seguida a esa miseria, así también hay que poner en guardia contra su simplificación vulgarizadora. Es claro que esta literatura alemana carece de la claridad de objetivos políticos y de la firmeza propias de los franceses, así como del reflejo artístico de una sociedad burguesa desarrollada y ricamente desplegada, experiencia propia de los ingleses. En esta literatura alemana se aprecian muchos rasgos inequívocos de la mezquindad de la vida en la Alemania atrasada y dividida. Pero, por otra parte, no debe olvidarse que las contradicciones de la evolución burguesa no se han expresado nunca con tanta pasión y plasticidad como en la literatura alemana del siglo XVIII. Piénsese en el drama burgués. Pese a haber nacido en Inglaterra y Francia, el drama burgués no ha alcanzado en esos países.

ni por los contenidos sociales ni por las formas artísticas, la altura ya conseguida en la *Emilia Galotti* de Lessing, ni menos aún la de los *Räuber* [Bandidos] o *Kabale und Liebe* [Cábala y amor] del joven Schiller.

Desde luego que el joven Goethe ni es ningún revolucionario, ni siquiera en el sentido del joven Schiller. Pero en un sentido histórico más amplio y más profundo, en el sentido de la vinculación íntima con los problemas básicos de la revolución burguesa, las obras del joven Goethe significan una culminación revolucionaria del movimiento ilustrado europeo, de la preparación ideológica de la Gran Revolución Francesa.

En el centro del *Werther* se encuentra el gran problema del humanismo revolucionario burgués, el problema del despliegue libre y omnilateral de la personalidad humana. Feuerbach ha escrito: "Que no sea nuestro ideal un ser castrado, desencarnado, copiado; sea nuestro ideal el hombre entero, real, omnilateral, completo, hecho." Lenin, que recogió esa frase en sus apuntes filosóficos, dice sobre ella que ese ideal es "el de la democracia burguesa progresiva, o democracia burguesa revolucionaria".

La profundidad y la multilateralidad de los planteamientos del joven Goethe se basa en que ve la contraposición entre la personalidad y sociedad burguesa no sólo respecto del absolutismo de los reyezuelos semi-feudales de la Alemania de su tiempo, sino también respecto de la sociedad burguesa en general. Es obvio que la pugna del joven Goethe se orienta contra las concretas formas de opresión y anquilosamiento de la personalidad humana que se producen en la Alemania de entonces. Pero la profundidad de su concepción se manifiesta en el hecho de que no se contenta con una crítica de los meros síntomas, con una exposición polémica de los fenómenos más llamativos. Goethe da, por el contrario, forma a la vida cotidiana de su época con una comprensión tan profunda de las fuerzas motoras, de las contradicciones básicas, que la significación de su crítica rebasa ampliamente

el análisis de las circunstancias de la atrasada Alemania. La entusiasta acogida que encontró el *Werther* en toda Europa muestra que los hombres de los países más desarrollados desde el punto de vista de la evolución capitalista tuvieron que leer inmediatamente en el destino de Werther la sentencia: *tua res agitur.*

El joven Goethe entiende con mucha amplitud y riqueza la contraposición entre personalidad y sociedad. Goethe no se limita a mostrar las inhibiciones sociales inmediatas del desarrollo de la personalidad. Claro que una gran parte de la obra se dedica precisamente a esas inhibiciones, cuya exposición es esencial. Y Goethe ve en la jerarquía estamental feudal, en la cerrazón feudal de cada estamento, un obstáculo inmediato y esencial al despliegue de la personalidad humana; por eso critica ese orden social con su sátira amarga.

Pero al mismo tiempo ve que la sociedad burguesa, cuya evolución ha sido precisamente la que ha puesto vehementemente en primer plano el problema del despliegue de la personalidad, opone también a éste obstáculos sucesivos. Las mismas leyes, instituciones, etc., que permiten el despliegue de la personalidad en el estrecho sentido de clase de la burguesía y que producen la libertad del *laissez faire,* son simultáneamente verdugos despiadados de la personalidad que se atreve a manifestarse realmente. La división capitalista del trabajo — base sobre la cual puede por fin proceder la evolución de las fuerzas productivas que posibilita materialmente el despliegue de la personalidad — somete al mismo tiempo el hombre, fragmenta su personalidad encajonándola en un especialismo sin vida, etc. Es claro que el joven Goethe carece necesariamente de comprensión económica de esos hechos. Tanto más hay que apreciar su genio poético, el genio con el que ha sido capaz de expresar la dialéctica real de esa evolución contemplando unos destinos humanos.

Como Goethe parte del hombre concreto, de concretos destinos humanos, capta todos esos problemas con la complicación y la meditación concreta que tienen en los destinos personales de los individuos. Y como en sus personajes da forma a un hombre muy diferenciado e íntimo, esos problemas se manifiestan de un modo muy complicado que penetra profundamente en lo ideológico. Pero la conexión es siempre visible, y hasta la perciben de un modo u otro los personajes. Así, por ejemplo, *Werther* dice acerca de la relación entre arte y naturaleza: "Ella (la naturaleza) sola es infinitamente rica, y ella sola forma al gran artista. Muchas cosas pueden decirse en favor de las reglas: más o menos, lo mismo que puede decirse en favor de la sociedad civil." El problema central es siempre el despliegue unitario y omnicomprensivo de la personalidad humana. En su exposición de su propia juventud, dada por el viejo Goethe en *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y verdad], el poeta se ocupa ampliamente de los fundamentos y principios de esa lucha. Analiza el pensamiento de Hamann, que, junto a Rousseau y Herder, ha influido decisivamente en su juventud, y formula el principio básico cuya realización ha sido aspiración no sólo de su juventud: "Todo lo que emprende el hombre, ya sea cosa de obra o de palabra, o de cualquier otra clase, tiene que surgir de la unión de todas sus energías; todo lo aislado es recusable. Máxima hermosa, pero difícil de cumplir."

El contenido poético capital del *Werther* es una lucha por la realización de esa máxima, una lucha contra los obstáculos internos y externos que se oponen a su realización. Estéticamente eso significa una lucha contra las "reglas", sobre la cual acabamos de recordar algo. Pero también en este punto hay que guardarse de trabajar con contraposiciones metafísicas rígidas. Werther, y con él el joven Goethe, son enemigos de las "reglas". Pero el "desreglamiento" significa para *Werther* un grande realismo apasionado, la veneración de Homero, Klopstock, Goldsmith y Lessing.

Aun más enérgica y más apasionada es la rebelión contra las reglas de la ética. La línea básica de la evolución burguesa impone, en el lugar de los privilegios estamentales y locales, sistemas jurídicos nacionales unitarios. El gran movimiento

histórico tiene que reflejarse también en la ética como exigencia de leyes generales unitarias de la acción humana. En el curso de la posterior evolución alemana esa tendencia social consigue su más alta expresión filosófica en la ética idealista de Kant y Fichte. Pero la tendencia misma — que, como es natural, aparece en la vida concreta de un modo a menudo filisteo — está presente antes de Kant y de Fichte.

Por necesaria, empero, que sea históricamente esa evolución, lo que produce es al mismo tiempo un obstáculo para el despliegue de la personalidad. La ética en el sentido kantiano-fichteano quiere encontrar un sistema de reglas unitario, un sistema coherente de principios para una sociedad que es la personificación del principio básico motor de la contradicción. El individuo que obra en esa sociedad reconociendo por fuerza el sistema de las reglas de un modo general y de principio, tiene que caer constantemente en contradicción concreta con esos principios. Y no sólo, como imaginó Kant, porque unos meros instintos bajos y egoístas del hombre entren en contradicción con altas máximas morales. La contradicción se debe muy frecuentemente — y precisamente en los casos interesantes para este contexto — a las pasiones mejores y más nobles del hombre. Sólo mucho más tarde conseguirá la dialéctica hegeliana — de un modo, naturalmente, idealista — dar un cuadro aproximadamente adecuado de la contradictoria interacción entre la pasión humana y la evolución social.

Pero ni siquiera la mejor comprensión intelectual puede superar una contradicción que exista realmente en la sociedad. Y la generación del joven Goethe, que ha vivido profundamente esa viva contradicción incluso cuando no entendió su dialéctica, se precipita con colérica pasión contra ese obstáculo puesto al libre despliegue de la personalidad.

Friedrich Heinrich Jacobi, el amigo de juventud de Goethe, ha expresado en una carta abierta a Fichte esa rebelión en el terreno de la ética; su formulación es tal vez la más clara de aquel tiempo: "Sí, yo soy el ateo, el sin dios que... quiere

mentir como mintió Desdémona en la agonía, mentir y engañar como Pílades que se finge Orestes, matar como Timoleón, romper la ley y el juramento como Epaminondas, como Johann de Witt, suicidarme como Otho, violar el templo como David, sí, y segar las espigas en sábado simplemente porque tengo hambre y porque la ley se hizo para el hombre, no el hombre para la ley." Jacobi llama a esa rebelión "el *derecho de majestad* del hombre, el sello de su dignidad".

Todos los problemas éticos del *Werther* se desarrollan bajo el signo de esa rebelión, en la cual se muestran por vez primera en la literatura universal y en la forma de la gran representación poética las contradicciones internas del humanismo revolucionario burgués. Goethe ha dispuesto la acción de esta novela con un criterio muy comedido. Pero casi sólo elige personajes y acaecimientos que hagan aparecer claramente esas contradicciones, las contradicciones entre la pasión humana y la legalidad social. Más en concreto: se trata siempre de contradicciones entre pasiones que no tienen por sí mismas nada asocial o antisocial y leyes que tampoco en sí y por sí mismas pueden recusarse porque sean absurdas o contrarias al despliegue humano (como lo eran las jerarquías estamentales de la sociedad feudal), sino que encarnan simplemente las limitaciones generales de toda la legalidad de la sociedad burguesa.

Con un arte admirable expone Goethe en pocos rasgos, en unas breves escenas, el destino trágico del joven siervo enamorado que, al asesinar a su amada y a su rival, ofrece la réplica trágica del suicidio de Werther. En sus tardíos recuerdos, ya citados, el viejo Goethe registra y reconoce aún el carácter rebelde y revolucionario del *Werther* en la reivindicación del derecho moral al suicidio. Es sumamente interesante e instructivo para comprender la posición del *Werther* respecto a la Ilustración el hecho de que el viejo Goethe busque esa justificación en Montesquieu. El propio personaje Werther defiende su derecho al suicidio de un modo que tiene aún resonancias revolucionarias. Mucho antes de su

suicidio y mucho antes de haber tomado concretamente la decisión de suicidarse, tiene un diálogo doctrinal sobre el suicidio con el novio de su amada, con Albert. Este tranquilo ciudadano niega, como es natural, que exista un derecho a suicidarse. Werther contesta entre otras cosas: "¿Llamarás débil al pueblo que, sufriendo bajo el insoportable yugo de un tirano, se levante por fin y rompa sus cadenas?"

Esa trágica lucha por la realización de los ideales humanistas se enlaza íntimamente en el joven Goethe con el carácter *popular* de sus esfuerzos y sus aspiraciones. Desde este punto de vista el joven Goethe es realmente un continuador de las tendencias rousseaunianas, contrapuestas al distinguido aristocratismo de Voltaire, cuya herencia cobrará más tarde importancia para el Goethe viejo y resignado. La línea cultural y literaria de Rousseau puede formularse del modo más claro con las palabras de Marx sobre el jacobismo: es *"una manera plebeya de terminar con los enemigos de la burguesía,* con el absolutismo, el feudalismo y la pequeña burguesía feudal provinciana".

Repitamos: el joven Goethe no era políticamente un revolucionario plebeyo, ni siquiera dentro de las posibilidades alemanas, ni siquiera, dijimos, en el sentido del joven Schiller. Lo plebeyo no aparece en él en forma política, sino como contraposición de los ideales humanístico-revolucionarios a la sociedad estamental del absolutismo feudal y a la pequeña-burguesía atrasada que se compadece con esa situación. Todo el *Werther* es una confesión encendida del hombre nuevo nacido en el curso de la preparación de la revolución burguesa, proclamación de la nueva hominización, del nuevo despertar de la omnilateral actividad del hombre producida por la sociedad burguesa y por ella trágicamente condenada a la ruina. La configuración de ese hombre nuevo se produce pues en permanente contraste dramático con la sociedad estamental y también contra la vulgaridad moral pequeño-burguesa.

Constantemente se contrapone esa nueva cultura humana

a la deformación, la esterilidad, la grosería de los "estamentos elevados" y a la vida muerta, rígida, mezquinamente egoísta de la pequeña burguesía localista. Y cada una de esas contraposiciones es una enérgica remisión al hecho de que sólo en el pueblo pueden encontrarse la captación real y enérgica de la vida y la elaboración viva de sus problemas. No es sólo Werther el que se contrapone, como hombre verdaderamente vivo y como representante de lo nuevo, a la muerta rigidez de la aristocracia y del filisteísmo; también aparecen en esa situación figuras populares. Werther es siempre el representante de la vida popular frente a aquella rigidez. Y los elementos culturales abundantemente introducidos en la acción (las alusiones a la pintura, a Homero, a Ossian, a Goldsmith, etc.) se mueven siempre en esa misma dirección: Homero y Ossian son para Werther y para el joven Goethe grandes poetas populares, reflejos y expresión poéticos de la vida productiva, que sólo se encuentra en el pueblo trabajador.

El joven Goethe — aunque personalmente no sea ningún plebeyo ni tampoco un revolucionario en sentido político — proclama con esa orientación y ese contenido de su obra los ideales popular-revolucionarios de la revolución burguesa. Sus contemporáneos reaccionarios han identificado, por lo demás, inmediatamente esa tendencia y la han estimado con coherencia. El muy ortodoxo párroco Goeze, tan malfamado por su polémica con Lessing, escribió, por ejemplo que de libros como el *Werther* nacen los Ravaillac (el hombre que mató a Enrique IV) y los Damien (el que atentó contra Luis XV). Y aún muchos decenios más tarde Lord Bristol atacaba a Goethe por los muchos hombres a los que el *Werther* había hecho desgraciados. Es muy interesante observar que el viejo Goethe, por lo común tan cortesanamente fino y reservado, se ha complacido en contestar a ese ataque con benéfica ruda grosería, echando en cara al asombrado Lord todos los vicios de las clases dominantes. Esos juicios ponen el *Werther* en el mismo plano que los dramas juveniles de Schiller,

abiertamente revolucionarios. Por cierto que a propósito de estos últimos el viejo Goethe se anotó una característica declaración de odio: un príncipe alemán le dijo a Goethe una vez que si él fuera Dios Nuestro Señor y hubiera sabido que la creación iba a tener un día como consecuencia la aparición de los *Räuber* de Schiller, no se habría decidido jamás a crear el mundo.

Esas manifestaciones procedentes del campo enemigo circunscriben la significación real de las producciones del *Sturm und Drang* mucho mejor que las posteriores explicaciones apologéticas de los historiadores burgueses de la literatura. La rebelión popular-humanística del *Werther* es una de las manifestaciones revolucionarias más importantes de la ideología burguesa durante el período preparatorio de la Revolución Francesa. Su éxito universal es el triunfo de una obra revolucionaria. En el *Werther* culminan los esfuerzos del joven Goethe en favor del ideal de un hombre libre y omnilateralmente desarrollado, las tendencias, esto es, que ha expresado también en el *Götz*, en el fragmento de *Prometheus*, en los primeros borradores del *Faust*, etc.

Sería estrechar falsamente la significación del *Werther* el no ver en él más que la conformación artística de un estado de ánimo sentimental, exacerbado y pasajero, que Goethe hubiera superado muy prontamente. Es verdad que apenas tres años después del *Werther* Goethe ha escrito una divertida y orgullosa parodia del wertherismo, el "Triunfo de la sensibilidad". La historia burguesa de la literatura se fija sólo en que en esa parodia Goethe llama "caldo gordo" del sentimentalismo la Heloïse de Rousseau y su propio Werther. Y en cambio pasa por alto que Goethe no ha escrito la parodia del *Werther* ni de la *Nouvelle Heloïse*, sino la del wertherismo, es decir, precisamente una moda aristocrático-cortesana que era ella misma una antinatural parodia involuntaria del *Werther*. Werther huye de la muerta deformación de la sociedad aristocrática y se refugia en la naturaleza y en el pueblo. El personaje de la parodia goethiana se fabrica con escenografía una naturaleza falsa y teme la real, y en su trivial sentimentalismo juguetón no tiene nada en común con las vivas energías del pueblo. "El triunfo de la sensibilidad" subraya pues precisamente la línea básica popular del *Werther*, y es una parodia de los involuntarios efectos que esa obra tuvo entre los "cultos", no una parodia de supuestas "exageraciones" de la obra inicial.

El éxito universal del *Werther* es un triunfo literario de la línea de la revolución burguesa. El fundamento artístico del éxito debe verse en el hecho de que el *Werther* ofrece una unificación artística de las grandes tendencias realistas del siglo XVIII. El joven Goethe continúa, superando a sus predecesores, la línea artística Richardson-Rousseau. De ellos toma la temática: la representación de la intimidad, afectivamente cargada, de la vida cotidiana burguesa, con objeto de mostrar en esa intimidad la silueta del hombre nuevo que está naciendo en contraposición con la sociedad feudal. Pero mientras que todavía en Rousseau el mundo externo — con la excepción del paisaje — se disuelve en una tonalidad emocional subjetiva, el joven Goethe es al mismo tiempo heredero de la clara y objetiva configuración del mundo externo, del mundo de la sociedad y del de la naturaleza: el joven Goethe no es sólo continuador de Richardson y de Rousseau sino también de Fielding y de Goldsmith.

Desde el punto de vista técnico externo, el *Werther* es una culminación de las tendencias subjetivistas de la segunda mitad del siglo XVIII. Y ese subjetivismo no es en la novela ninguna exterioridad inesencial, sino la expresión artística adecuada de la rebelión humanista. Pero Goethe ha objetivado con una plasticidad y una sencillez máximas, adecuadas en los grandes realistas, todo lo que aparece en el mundo del *Werther*. Sólo en el estado de ánimo de Werther y al final de la novela, la nebulosidad de Ossian desdibuja la clara plasticidad de un Homero entendido popularmente. Como artista, el joven Goethe es a lo largo de toda la obra un discípulo de este Homero.

Pero no sólo en ese respecto rebasa a sus predecesores la gran novela juvenil de Goethe. También los rebasa por el contenido. Como hemos visto, el *Werther* es la proclamación de los ideales del humanismo revolucionario y, al mismo tiempo, la configuración consumada de la trágica contradicción de esos ideales. El *Werther* no es pues sólo una culminación de la literatura grande burguesa del siglo XVIII, sino también el primer gran precursor de la gran literatura problemática del siglo XIX. Cuando la historia burguesa de la literatura identifica la tradición del *Werther* en Chateaubriand y sus apéndices está desviando y rebajando tendenciosamente la herencia. Los que de verdad continúan las tendencias reales del *Werther*, son los grandes configuradores de la ruina trágica de los ideales humanistas en el siglo XIX, ante todo Balzac y Stendhal, y no los románticos reaccionarios.

El conflicto de *Werther*, su tragedia, es ya la del humanismo burgués, pues muestra claramente la contradicción entre el despliegue libre de la personalidad y la sociedad burguesa misma. Como es natural, ésta aparece en su forma alemana pre-revolucionaria, semifeudal, sumida en el absolutismo de los pequeños estados. Pero en el conflicto mismo aparecen muy claramente los rasgos esenciales de las contraposiciones que luego se manifestarán con violencia. Y estas contraposiciones son en última instancia las que llevan a Werther a la catástrofe. Es cierto que Goethe no ha dado forma más que a esos rasgos elementales e imprecisos de lo que más tarde será una grande tragedia manifiesta. Precisamente por eso ha podido incluir el tema en un marco tan estrecho desde el punto de vista de la extensión, limitándose a describir temáticamente un pequeño mundo casi idílicamente concluso, a la manera de Goldsmith y de Fielding. Pero la dación de forma a ese mundo superficialmente estrecho y cerrado está llena de la dramaticidad interna que, según las tesis de Balzac, es lo esencialmente nuevo de la novela del siglo XIX.

El *Werther* suele entenderse como novela de amor. Y con razón: el libro es una de las novelas de amor más importantes de la literatura universal. Pero, como toda configuración poética realmente grande de la tragedia del amor, también el *Werther* da mucho más que una mera tragedia amorosa.

El joven Goethe consigue insertar en aquel conflicto amoroso todos los grandes problemas de la lucha por el despliegue de la personalidad. La tragedia amorosa de Werther es una explosión trágica de todas las pasiones que suelen aparecer en la vida de un modo disperso, particular y abstracto, mientras que en la novela se funden al fuego de la pasión crótica para dar una masa unitaria ardiente y luminosa.

Vamos a limitarnos a subrayar algunos de los momentos esenciales. En primer lugar, Goethe ha hecho del amor de Werther por Lotte una expresión poéticamente sublimada de las tendencias vitales populares y antifeudales del personaje. El propio Goethe ha dicho más tarde a propósito de la relación de Werther con Lotte que esa relación es para el personaje mediadora de toda la cotidianidad. Más importante es, empero, la composición de la obra. La primera parte está dedicada a exponer el nacimiento del amor de Werther. Cuando Werther se da cuenta del conflicto irresoluble de su amor, quiere huir a refugiarse en la vida práctica, en la actividad, y consigue una plaza en una embajada. Pese a sus dotes, que se le reconocen en aquel cargo, ese intento fracasa al tropezar con las barreras que la sociedad nobiliaria opone al individuo burgués. Y una vez que Werther ha sufrido ese fracaso, se produce el trágico segundo encuentro con Lotte.

Tal vez tenga interés recordar que uno de los más entusiastas veneradores de la novela, Napoleón Bonaparte — que llevaba el libro consigo durante la campaña de Egipto —, ha reprochado a Goethe que introdujera aquel conflicto social en la tragedia amorosa. El viejo Goethe, con su fina ironía cortesana, observó a esto que el gran Napoleón había estudiado muy atentamente el *Werther*, pero al modo como el inquisidor de lo criminal estudia sus actas. La crítica de Napoleón ignora evidentemente la anchura y la amplitud de la "cuestión de Werther". Es claro que también reducido estric-

tamente a representación de una tragedia de amor el *Werther* seguiría siendo una gran exposición típica de los problemas de la época. Pero las intenciones de Goethe iban más a fondo. En su modo de dar forma a la pasión amorosa Goethe ha mostrado la contradicción irresoluble entre el despliegue de la personalidad y la sociedad burguesa. Y para eso era necesario que el receptor estético pudiera vivir ese conflicto en todos los terrenos de la actividad humana. La crítica de Napoleón es una recusación — muy comprensible por venir de quien viene — de la validez universal del conflicto trágico del *Werther*.

La obra llega a la catástrofe final a través de ese aparente rodeo sociológico. Y, a propósito de la catástrofe misma, hay que observar que Lotte corresponde al amor de Werther y se da cuenta de ello precisamente por la explosión pasional de su amigo. Eso es lo que provoca la catástrofe: Lotte es una mujer burguesa, que se aferra instintivamente a su matrimonio con un hombre eficaz y respetado y retrocede, por tanto, asustada, ante su propia pasión. La tragedia de Werther no es, pues, sólo la tragedia del amor desgraciado, sino también la configuración perfecta de la contradicción interna del matrimonio burgués: este matrimonio, a diferencia del preburgués, está basado en el amor individual, y con él nace históricamente el amor individual mismo; pero, en cambio, su existencia económico-social se encuentra en contradicción irresoluble con el amor individual, personal.

Goethe ha subrayado con tanta claridad como discreción las puntas sociales de esta tragedia amorosa. Tras un choque con el ambiente feudal de la embajada, Werther pasea al aire libre y lee el capítulo de la *Odisea* en el cual el regresado Ulises habla humana y fraternalmente con el porquero. Y la noche del suicidio el último libro que Werther lee es la anterior culminación de la literatura revolucionaria burguesa: la *Emilia Galotti* de Lessing.

El *Werther* es una de las más grandes novelas de amor de la literatura universal porque Goethe ha concentrado en ella

toda la vida de su período con todos sus grandes conflictos.

Por eso la significación del *Werther* rebasa también la de una mera descripción veraz de un determinado período y consigue un efecto muy capaz de sobrevivir a su época. El viejo Goethe ha dicho, en conversación con Eckermann, lo siguiente acerca de las causas de ese efecto: "Si bien se mira, esa fase Werther de la que tanto se habla no pertenece a la marcha de la cultura universal, sino el camino de la vida de todo individuo que, con innato y libre sentido natural, tiene que aprender a vivir y a adaptarse a las formas constrictivas de un mundo anacrónico. La felicidad malograda, la actividad impedida, los deseos insatisfechos no son crímenes de una época determinada, sino debilidades de cada hombre, y mal irían las cosas si cada cual no tuviera, una vez al menos en su vida, una época en la cual el *Werther* le parezca escrito precisamente para él."

Goethe exagera aquí sin duda el carácter "atemporal" del *Werther*, silenciando el hecho de que ese conflicto individual en el cual reside, según su interpretación, la significación de la novela, es precisamente el conflicto entre la personalidad y la sociedad en la sociedad burguesa. Pero con esa unilateralidad subraya la profunda universalidad del *Werther* para toda la era de la sociedad burguesa.

Una vez que el viejo Goethe leyó una reseña en la revista fracesa *Le Globe* en la que se decía que su *Tasso* es un "*Werther* corregido y aumentado" asintió muy satisfecho a la frase. Con razón. Pues el crítico francés mostró muy acertadamente los vínculos que llevan del *Werther* a la producción posterior de Goethe ya en el siglo XIX. En el Tasso los problemas del *Werther* están aún más acentuados, más enérgicamente exacerbados, pero precisamente por eso el conflicto recibe ya una solución mucho menos pura. Werther se estrella contra la contradicción entre la personalidad humana y la sociedad burguesa, pero lo hace trágicamente, sin ensuciarse el alma mediante compromisos con la mala realidad de la sociedad burguesa.

La tragedia de Tasso introduce el gran arte novelístico del siglo XIX porque la solución trágica del conflicto es ya menos un explosión heroica que una asfixia en el compromiso. La línea del *Tasso* llega a ser un tema rector de la gran novela del siglo XIX, desde Balzac hasta nuestros días. Puede decirse de un gran número de personajes de esa novelística — aunque no de un modo mecánico y esquemático — que son "Werther corregidos y aumentados". Muchos son los que sucumben por los mismos conflictos que Werther. Pero su ruina es menos heroica, menos gloriosa, sucia de compromisos y capitulaciones. Werther se mata porque no quiere abandonar absolutamente nada de sus ideales humanistas, porque en esas cuestiones no conoce el compromiso. Ese carácter rectilíneo e intacto de su tragicidad da a su ruina la luminosa belleza que hoy sigue siendo el encanto indestructible del libro.

Esa belleza no es sólo el resultado de la genialidad del joven Goethe. Se debe también a que el *Werther*, aunque su protagonista sucumba por un conflicto general de toda la sociedad burguesa, es de todos modos el producto del período prerevolucionario de la evolución de la burguesía.

Del mismo modo que los héroes de la Revolución Francesa fueron a la muerte llenos de ilusiones heroicas históricamente inevitables, irradiándolas heroicamente, así también Werther sucumbe trágicamente durante la aurora de esas ilusiones heroicas del humanismo, en vísperas de la Revolución Francesa.

Según las afirmaciones concordes de sus biógrafos, Goethe ha rebasado pronto el período Werther. El hecho es indiscutible. Y está fuera de duda que la posterior evolución de su pensamiento rebasa en muchos sentidos el horizonte del *Werther*. Goethe ha vivido la decadencia y la descomposición de las ilusiones heroicas del período pre-revolucionario, y se ha aferrado de todos modos — muy peculiares en él — a esos ideales humanistas, representándolos de otras maneras más amplias y ricas en conflicto con la sociedad burguesa.

Pero siempre se ha mantenido vivo en él el sentimiento de lo imperecedero del contenido vital configurado en el *Werther*. No ha superado el *Werther* en el sentido vulgar en que supera sus "locuras juveniles" el buen burgués razonable que pacta con la realidad. Cuando, a los cincuenta años de la publicación de la novela, se dispuso a escribirle un nuevo prólogo, el resultado fue el conmovedor primer fragmento de la *Trilogía de la pasión*. En ese poema ha expresado Goethe del siguiente modo su relación con el héroe de su juventud:

> Yo a quedarme, tú a irte destinados,
> Te me fuiste delante: y no has perdido mucho.

Ese melancólico estado de ánimo del viejo y maduro Goethe muestra del modo más claro la dialéctica de la superación del *Werther*. La evolución social ha rebasado la posibilidad de la tragedia limpia de Werther. El gran realista Goethe no va a negar un hecho así, pues el fundamento de su gran poesía ha sido siempre la captación profunda de la realidad. Pero al mismo tiempo siente Goethe qué es lo que ha perdido, y lo que ha perdido la humanidad, con la ruina de aquellas ilusiones heroicas. Goethe siente que la luminosa belleza del *Werther* recuerda un período de la evolución de la humanidad que nunca volverá: la aurora a la que siguió el sol de la Gran Revolución Francesa.

1936

LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE GUILLERMO MEISTER

El *Wilhelm Meister* de Goethe es el principal producto de transición de la literatura novelística entre el siglo XVIII y el XIX. Presenta rasgos de los dos períodos de evolución de la novela moderna, tanto ideológica cuanto artísticamente. No es casual, como veremos, que su redacción definitiva sea de los años 1793-1795, o sea, del período en que la crisis revolucionaria de transición entre las dos épocas ha alcanzado en Francia su culminación.

Es cierto que los comienzos de la novela son muy anteriores. La concepción general, y acaso también los primeros intentos de redacción, pueden fecharse ya en 1777. En 1785 estaban ya escritos los seis libros de la novela *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* [La vocación teatral de Guillermo Meister]. Esa primera versión, perdida durante mucho tiempo y redescubierta en 1910 por una afortunada casualidad ofrece la mejor posibilidad de aclarar en qué momentos artísticos e ideológicos se expresa aquel nuevo carácter de transición de los *Años de aprendizaje.*

Pues la primera versión está todavía concebida y compuesta dentro del espíritu del joven Goethe. En el centro se

encuentra — como en el *Tasso* — el problema de la relación del poeta con el mundo burgués, un problema en el cual se estrecha y hunde la rebelión del *Werther*, a comienzos del período de Weimar.

El problema del teatro y el drama domina consiguientemente de un modo completo la primera versión. El teatro significa aquí la liberación de un alma poética de la mísera estrechez prosaica del mundo burgués. Goethe dice sobre su personaje: "¿No había de ser la escena un puerto de salvación para él, puesto que podría admirar cómodamente, con buen o mal tiempo, y como en compendio, el mundo, y como en un espejo sus sentimientos y sus futuras acciones, las figuras de sus amigos y hermanos, de los héroes, y las amplias magnificencias de la naturaleza?"

En la versión posterior el problema se amplía hasta abarcar la relación de la formación humanista de la personalidad total con el mundo de la sociedad burguesa. Cuando en los *Lehrjahren* (Años de aprendizaje) el personaje se decide definitivamente a entrar en el teatro, plantea la cuestión del modo siguiente: "¿Para qué me sirve fabricar buen hierro si mi propia intimidad se queda llena de escorias, y para qué poner un país en buen orden si yo sigo dividido de mí mismo?" El motivo de su decisión es la comprensión — en aquel momento de su vida — de que el pleno despliegue de sus capacidades humanas no es posible, en aquellas circunstancias, más que en el teatro. El teatro, la poesía dramática, son pues aquí mero *medio* del libre y pleno despliegue de la personalidad humana.

Corresponde plenamente a esa concepción del teatro el que la acción de los *Años de aprendizaje* rebase el teatro, el que el teatro no sea ya para Wilhelm Meister "vocación", sino *punto de paso*. La exposición de la vida teatral, que era todo el contenido de la primera versión, no cubre ahora más que la primera parte de la novela, y el Guillermo posterior, ya madurado, considera explícitamente esa vida como un error o un rodeo hasta la meta. La nueva versión se amplía de este modo hasta ser una representación de la sociedad entera. También

en el *Werther* aparece el cuadro de la sociedad burguesa, pero sólo en su reflejo en la subjetividad rebelde del héroe. La *Vocación teatral* es mucho más objetiva en su modo de representar, pero su concepción no permite más que la representación de las fuerzas y los tipos sociales que tienen que ver directa o indirectamente con el teatro y el drama. El arranque, de contenido formal, de Goethe hacia la configuración objetiva de la entera sociedad burguesa se produce pues sólo en los *Años de aprendizaje*. Recordaremos, ciertamente, que antes de esta obra se sitúa el pequeño *epos* satírico *Reinecke Fuchs* [El zorro Reinecke] (1793), pequeña obra maestra en la que Goethe ofrece una amplia estampa satírica de la naciente sociedad burguesa.

El teatro se convierte, pues, en un mero momento del todo. Goethe recoge mucho de la primera versión: la mayoría de los personajes, el esquema de la acción, toda una serie de escenas, etc. Pero, por una parte, Goethe elimina del primer texto, con despiadada autenticidad artística, todo lo que en él es necesario sólo por la significación central del teatro. (Por ejemplo, la representación del drama escrito por Guillermo Meister, toda la detallada descripción de su evolución poética, las discusiones del clasicismo francés, etc.). Por otra parte, mucho que en la versión primitiva tenía una significación meramente episódica se pone, profundizando, en primer término, ante todo la representación del *Hamlet* y, en relación con ella, toda la discusión de Shakespeare.

Con eso parece a primera vista que se acentúe aún más la importancia del teatro y del drama. Pero eso es mera apariencia, pues la cuestión de Shakespeare rebasa con mucho para Goethe la esfera del teatro. Shakespeare es para él un gran educador que apunta a una humanidad y una personalidad plenamente desplegadas; sus dramas son para Goethe modelos del modo como se ha realizado el despliegue de la personalidad en los grandes períodos del humanismo y de cómo debería ocurrir en el presente. La representación de Shakespeare en los escenarios de aquella época es inevitablemente un com-

promiso. Wilhelm Meister nota siempre lo mucho que Shakespeare rebasa los marcos de aquella escena; se esfuerza por salvar de algún modo, dentro de lo posible, lo más esencial de Shakespeare. Por eso en los *Años de aprendizaje* la culminación de los esfuerzos teatrales de Wilhelm Meister, la representación del *Hamlet*, llega a ser configuración artística del hecho de que el teatro y el drama, y hasta la poesía en general, no son más que un aspecto, una parte del grande y comprehensivo problema de la educación y la formación, el despliegue de la personalidad y el humanismo.

De este modo el teatro es en esta versión sólo punto de transición. La descripción propiamente dicha de la sociedad la crítica de la burguesía y de la nobleza, la configuración de la vida humanista ejemplar no puede desplegarse realmente más que una vez superada la concepción del teatro como vía del humanismo. En la *Vocación teatral* toda descripción de la sociedad estaba referida al teatro. La crítica de la estrechez de la vida burguesa se ejercitaba en esa obra dentro de la perspectiva de los esfuerzos poéticos de Wilhelm; la nobleza se considera desde el punto de vista del mecenazgo, etc. En cambio, en los *Años de aprendizaje*, cuando Wilhelm expresa amargamente su decepción del teatro, Jarno le contesta con las siguientes palabras: "¿Sabéis, amigo mío..., que no habéis descrito el teatro, sino el mundo, y que yo mismo podría encontraros en todos los estamentos figuras y acciones suficientes para todas vuestras duras pinceladas?" Este nuevo tipo de composición no se refiere sólo a la segunda parte de la novela, sino también a la reelaboración de la primera, la dedicada al teatro. Un crítico tan importante como Friedrich Schlegel ha escrito inmediatamente después de la aparición de los *Años de aprendizaje*, refiriéndose a la escena del palacio: "Por ciego amor le saluda (a un actor) su colega el conde, saltando con condescendiente mirada por encima del gigantesco abismo de la diferencia de estamento; el barón puede permitirse ser más que nadie en cuanto a estupidez, y la baronesa en cuanto a vulgaridad; la condesa, por su parte, es a lo

sumo una atractiva ocasión de justificar hermosamente adornos y afeites; y todos esos nobles, dejando aparte su condición, no son mejores que los actores sino en el sentido de que su vulgaridad es más radical."

La realización de los ideales humanistas en esta novela prueba repetidamente la necesidad de que "en cuanto que se trate de algo puramente humano se rechacen a su completa nulidad el nacimiento y el estamento, y ello, como es de razón, sin desperdiciar una palabra siquiera" (Schiller). La exposición y la crítica de las diversas clases y de los tipos que las representaban arranca siempre en los *Años de aprendizaje* de ese punto de vista central. Por eso la crítica de la burguesía no es sólo crítica de una mezquindad y una estrechez específicamente alemanas, sino también y al mismo tiempo crítica de la división capitalista del trabajo, de la excesiva especialización del hombre, del desgarramiento del hombre por esa división del trabajo. El burgués, dice Guillermo Meister, no puede ser persona pública: "Un burgués puede conquistar méritos, y hasta, si es necesario, cultivarse el espíritu: pero su personalidad se pierde siempre haga lo que haga... No puede preguntar ¿quién eres?, sino sólo ¿qué tienes? ¿Qué conocimiento, qué capacidad, cuánta riqueza?... puede y debe desarrollar capacidades sueltas para ser útil, y se presupone que en su ser no hay ni debe haber armonía porque, para hacerse útil de un modo determinado, tiene que descuidar todo lo demás".

Desde esa concepción humanista se desarrolla en los *Años de aprendizaje* la goethiana "magnificación de la nobleza" tan gustosamente destacada por los historiadores burgueses de la literatura. Es verdad que, en el mismo contexto del que hemos tomado las frases anteriores, Wilhelm Meister habla largamente acerca de cómo el modo de vida aristocrático elimina esos obstáculos puestos a la formación libre y plena de la humanidad, contra cuya presencia en la vida burguesa presenta al mismo tiempo su requisitoria. Pero la nobleza tiene para Goethe un valor exclusivamente como trampolín, como condición favorable a esa formación de la personalidad. Y hasta Wilhelm

Meister — por no hablar ya de Goethe — ve con toda claridad que ese trampolín no produce necesariamente y por sí mismo los saltos, y que esas condiciones favorables no se convierten en modo alguno por sí mismas en realidad.

Al contrario. La crítica social humanística no se dirige sólo contra la división capitalista del trabajo, sino también contra la estrechez y la deformación del ser humano por la prisión del ser y de la consciencia que es característica de la sociedad estamental. Hemos leído ya cómo habla Friedrich Schlegel de los nobles supuestamente "magnificados" en esa novela. El propio Wilhelm Meister dice lo siguiente sobre la nobleza, inmediatamente después de la escena del palacio: "Aquel que por las riquezas heredadas ha disfrutado de una existencia fácil... se acostumbra generalmente a considerar dichos bienes como lo primero y lo más grande, y no le resulta tan claro el valor de una humanidad dotada de hermosas cualidades ya por la naturaleza. La conducta de los nobles con los hombres de más baja condición, e incluso entre ellos, está cortada por el patrón de los privilegios externos; se permiten los unos a los otros exhibir sus títulos, rangos, vestidos y carrozas, pero no se reconocen los méritos de nadie."

Es claro que la sociedad nobiliaria presenta en la segunda parte de la novela un cuadro esencialmente distinto. Especialmente en los personajes de Lothario y Natalie, Goethe encarna la realización de los ideales humanistas. Precisamente por esta razón esos personajes le han salido más desdibujados que las figuras más problemáticas. Pero Goethe muestra con mucha claridad en la vida de Lothario cómo imagina el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecen para el despliegue de una personalidad el nacimiento noble y la riqueza heredada. Lothario ha viajado por todo el mundo, pero ha luchado, por ejemplo, en América, al lado de Washington, por la independencia americana; cuando entra en posesión de sus bienes se pone como objetivo la liquidación voluntaria de los privilegios feudales. Y en la segunda parte de la novela la acción discurre en ese sentido. La novela termina con una serie de

matrimonios que, desde el punto de vista de la sociedad estamental, son todos sin excepción "morganáticos", matrimonios entre nobles y burgueses. Schiller tiene, pues, razón cuando ve en eso la prueba de la "nulidad" de los estamentos a la luz de los ideales humanistas.

Pero la reelaboración del primer texto no se limita a manifestar ese mundo completamente nuevo de una nobleza humanista y de la burguesía fundida con ella, sino que interviene también en la primera parte, en la dedicada al teatro. En la primera versión Philine es un personaje secundario no muy significativo. Tampoco en la segunda versión tiene un papel muy extenso, pero su figura se profundiza mucho. Ella es el único personaje de la novela que posee una humanidad natural espontánea y una armonía humana. Goethe, con profundo realismo, ha dibujado el personaje con todos los rasgos de la astucia plebeya, la habilidad y la capacidad de adaptación. Pero esa fácil astucia va siempre junta en Philine con un humano instinto muy seguro: ella no se rinde nunca, ni se amputa ni se deforma a pesar de todas sus ligerezas. Y es muy interesante ver que Goethe ha puesto precisamente en boca de Philine su más profundo sentimiento vital, la fórmula de su comportamiento con la naturaleza y con los hombres, el "amor dei intellectualis" tomado de Spinoza y luego humanizado. Cuando el herido Wilhelm, salvado por Philine, quiere despedirla por escrúpulos morales, ella se ríe de él: "Tú eres un tonto", le dice, "y nunca te harás listo. Yo sé bastante mejor que tú lo que te conviene: me voy a quedar aquí, no voy a dar un paso. Nunca he contado con el agradecimiento de los hombres, y tampoco, por tanto, con el tuyo; pero, si yo te tengo afecto, ¿eso qué te importa a ti?

Muy análogamente, aunque, ciertamente, con una coloración humana y artística completamente diversa, se profundiza en los *Años de aprendizaje* la figura de la vieja Bárbara, la celestinesca sirviente del primer actor de Wilhelm, Marianne. En las primeras escenas sus rasgos desagradables se presentan más acusada y drásticamente que antes. Pero en la

escena en que comunica a Wilhelm la muerte de Marianne su acusación contra la sociedad que condena al pobre al pecado y a la hipocresía, para luego aplastarle, llega a tener verdadera grandeza trágica.

La realización de los ideales humanistas ofrece en esta novela no sólo el criterio para juzgar las diversas clases y sus representantes, sino también la fuerza motora y el criterio de la acción de todo el libro. En el caso de Wilhelm Meister y otros varios personajes la realización de los ideales humanistas en su vida es el motivo más o menos consciente de la acción. Es claro que eso no se refiere a todos los personajes de la novela, y ni siquiera a la mayoría de ellos. En su mayor parte esos personajes obran, como es natural, por motivos egoístas, buscando sus ventajas personales, que pueden ser más o menos bajas. Pero el modo como se trata en la novela la consecución o el fracaso respecto de los diversos objetivos se encuentra siempre en estrecha relación con la realización de los ideales humanistas.

Goethe describe una madeja de vidas entrecruzadas. Unas que sucumben trágicamente, con culpa o sin ella; seres humanos cuya vida se disuelve en una nada cotidiana; personajes en los cuales la especialización por la división capitalista del trabajo hipertrofia algunos rasgos de la personalidad hasta lo caricaturesco, mientras se anquilosa el resto de su humanidad: muestra cómo la vida de otros se fragmenta en cambio en nulidades, en dispersión sin valores, sin centro activo que la vertebre, sin una actividad que nazca del centro humano de la personalidad y ponga en movimiento al hombre entero. Al intrincar unas con otras esas vidas según los criterios indicados, al ver en éstos y sólo en éstos el criterio de una conducta acertada y tratar el logro de los objetivos vitales conscientemente propuestos como cosa secundaria e indiferente (piénsese en las figuras de Werner y Serlo, tan diversas en lo demás), Goethe da siempre a su concepción del mundo una expresión plenamente configurada y traspuesta en acción viva.

De ese modo ha puesto en el centro de la novela al hombre,

la realización y el despliegue de su personalidad, con una claridad y una riqueza que difícilmente habrá conseguido otro escritor en alguna otra obra de la literatura universal. Esa concepción del mundo no es, ciertamente, propiedad privada de Goethe. Más bien domina toda la literatura europea desde el Renacimiento y constituye el punto central de la entera literatura de la Ilustración. El rasgo peculiar de la novela goethiana se revela empero en el hecho de que dicha concepción se sitúa en el centro de todo con una gran consciencia acentuada alternativamente de modo filosófico, o por el estado de ánimo, o por las particularidades de la acción; la peculiaridad consiste también en que Goethe nos presenta como *devenir real* de seres humanos concretos en circunstancias concretas ese cumplimiento de la personalidad desplegada que ha sido sólo sueño en el Renacimiento y en la Ilustración y que en la sociedad burguesa ha quedado siempre en utopía. Las obras poéticas del Renacimiento y la Ilustración presentan seres humanos que en circunstancias especialmente favorables han conseguido un rico despliegue de su personalidad, una armonía de su evolución humana, o bien exponen con clara consciencia esa utopía como tal utopía. (La abadía de Thelem de Rabelais).

Así, pues, lo nuevo, lo específico de la novela de Goethe es la configuración de ese resultado positivo de las metas humanas de la revolución burguesa bajo la forma de una acción concreta. Con eso se ponen en primer plano el aspecto activo de la realización de dichos ideales y también su carácter social. La personalidad humana no puede desplegarse, según la concepción de Goethe, más que en la acción. Pero actuar significa siempre interacción activa de los seres humanos en el seno de la sociedad. La clara mirada realista de Goethe no puede, desde luego, poner en duda ni por un instante que la sociedad burguesa que él conoce, especialmente la de la miserable y atrasada Alemania de su época, no se mueve jamás en el sentido de la realización social de aquellos ideales. Es imposible que la socialidad de la actividad huma-

nista nazca orgánicamente de la captación realista de la sociedad burguesa; por eso tampoco puede ser, en la configuración realista de esa sociedad, producto orgánico espontáneo de su propio movimiento. Por otra parte Goethe nota, con una claridad y una profundidad que pocos hombres han tenido antes o después de él, que esos ideales son a pesar de todo precisamente productos de dicho movimiento social. Por ajena y hostilmente que se comporte la real sociedad burguesa respecto de esos ideales en la vida cotidiana, éstos han nacido sin embargo, en el suelo de ese mismo movimiento social; son lo culturalmente más valioso de cuanto ha producido la evolución histórico-social que ha conducido finalmente hasta la sociedad burguesa.

De acuerdo con ese contradictorio fundamento de su concepción social da Goethe forma a una especie de "isla" situada dentro de la sociedad burguesa. Pero sería superficial no ver en ese procedimiento más que una especie de huida. La configuración artística de un ideal como el del humanismo, que en la sociedad burguesa tiene que ser por fuerza utópico, ha de presentar inevitablemente cierto carácter de huida. Pues ningún realista puede unir esa realización con la configuración realista del *decurso normal* de los acontecimientos en la sociedad burguesa. Pero la "isla goethiana" es un grupo de hombres activos que actúan en la sociedad. La vida de cada uno de esos seres humanos crece con auténtico y verdadero realismo de reales fundamentos y presupuestos sociales. Ni siquiera el hecho de que esos hombres se reúnan y se unan puede considerarse poco realista. La única estilización que practica Goethe consiste en determinar la reunión con ciertas formas fijas — que están luego obviamente superadas por la ironía —, intentando presentar la "isla" como sociedad dentro de la sociedad, como célula originaria de una progresiva transformación de toda la sociedad burguesa. El procedimiento es más o menos como el que más tarde soñó el gran socialista utópico Fourier: cuando su legendario millonario le posibilitara la fundación de un falansterio, eso acarrearía inevitablemente la difusión del socialismo por toda la tierra.

El convincente efecto de la "isla" configurada por Goethe no puede conseguirse más que mediante la evolución de los seres humanos. La maestría del poeta se revela en el hecho de que hace crecer todos los problemas del humanismo — positiva y negativamente — de las concretas circunstancias vitales, de las vivencias concretas de seres humanos determinados, por lo que los ideales no aparecen nunca en una forma ontológica, rígidamente utópica, sino que tienen siempre muy determinadas funciones prácticas y psicológicas, como elementos de la ulterior evolución de determinados seres humanos en determinados puntos de inflexión de su devenir.

Este tipo de configuración de los ideales humanistas no significa empero para Goethe una eliminación del elemento consciente. Goethe, por el contrario, es desde este punto de vista un consecuente continuador de la Ilustración, y atribuye una importancia extraordinaria a la orientación consciente del desarrollo humano, a la educación. El complicado mecanismo de la torre, las cartas didácticas, etc., sirven precisamente para subrayar ese principio conscientemente educativo. Con muy finos y discretos rasgos, con unas cuantas escenas breves tiene bastante Goethe para indicar que la evolución de Wilhelm Meister fue desde el primer momento supervisada y guiada en un determinado sentido.

Cierto que esa educación es muy peculiar: es una educación que pretende formar seres humanos capaces de desplegar todas sus cualidades en libre espontaneidad. Goethe busca una unidad de planificación y azar en la vida humana, una unidad de dirección consciente y libre espontaneidad en todas las ocupaciones del hombre. Por eso se predica constantemente en la novela el odio al "destino", a la entrega fatalista. Y por eso los personajes educadores predican también constantemente el desprecio de los "mandamientos" morales. Los hombres no tienen que obedecer servilmente a una moral impuesta, sino que tienen que llegar a ser sociales por

obra de una libre actuación orgánica, y armonizar el vario despliegue de su personalidad con la felicidad y los intereses de sus semejantes. La moral del *Wilhelm Meister* es una gran polémica — tácita, sin duda — con la teoría moral de Kant. De acuerdo con ello el ideal del "alma hermosa" se encuentra en el centro de esta parte de la novela. Ese ideal aparece por vez primera de modo explícito en el título del libro sexto: "Confesiones de un alma hermosa". Pero sería errar las intenciones de Goethe y desoír sus finas acentuaciones irónicas ver en la dama de la fundación, protagonista de esas confesiones, el ideal goethiano del "alma hermosa". El "alma hermosa" es para Goethe una armoniosa unificación de consciencia y espontaneidad, de actividad en el mundo y armónica vida interior. La dama de las confesiones es en extremo subjetivista, puramente interior, como la mayoría de los personajes que en la primera parte buscan su auténtica conducta, como el propio Wilhelm Meister, como Aurelia. Esa búsqueda puramente intimista y huidiza, subjetivista, constituye el contrapolo — relativamente justificado — del practicismo vacío y disperso de un Laertes o un Werner, o hasta un Serlo. El punto de inflexión en la educación de Wilhelm Meister consiste precisamente en apartarse de esa pura interioridad que Goethe — como más tarde Hegel en la *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del Espíritu] — ha condenado por abstracta y vacía. Cierto que la crítica de la dama de las confesiones se lleva a cabo con acentos muy sutiles y finos. Pero la situación de ese paso en la composición general de la obra, el hecho de que la confesión se presente a Wilhelm Meister, como un espejo, por obra de Aurelia, en el momento de la crisis de su evolución meramente intimista, ya eso basta para indicar la tendencia de la crítica goethiana. Al final de las confesiones Goethe se hace incluso un poco más explícito: el abbé, encarnación en esta novela del principio educativo, ha mantenido a los parientes de la dama — Lothario, Natalie y otros — lejos de ella mientras eran niños, velando porque no cayeran bajo su influencia. Sólo en figuras como Lothario

y Natalie y en lo que constituye la aspiración personal de Wilhelm Meister cobra forma el carácter de la real "alma hermosa", la composición anímica, alimentada — como Goethe sabe — de exterioridad, que consigue superar la contraposición abstracta entre la intimidad y la actividad.

Pero la polémica del *Wilhelm Meister* no se dirige sólo contra los dos extremos antes aludidos; también anuncia una pugna por superar las tendencias románticas. La nueva poesía de la vida, entusiásticamente deseada por Goethe, la poesía del ser humano armonioso capaz de dominar activamente la vida, está ya amenazada, como hemos visto, por la prosa del capitalismo. Hemos podido observar el ideal humanista de Goethe en su lucha contra ese prosa. Pero Goethe no condena sólo dicho prosacismo, sino también la rebelión ciega contra él. La rebelión ciega, la falsa poesía del romanticismo, consiste precisamente según Goethe en carecer de raíz en la vida civil (burguesa). Ese desarraigo tiene por fuerza una tentadora capacidad poética, pues responde precisamente a la rebelión inmediata y espontánea contra el prosaísmo de la vida capitalista. Pero con esa inmediatez es no sólo tentadora, sino también estéril; no es una superación del prosaísmo, sino un ignorarlo, un descuidado ignorar los auténticos problemas: con lo cual el prosaísmo puede seguir floreciendo intacto. La superación del estéril romanticismo atraviesa temáticamente toda la novela. La nostalgia teatral de Wilhelm es la primera etapa de esa lucha; el romanticismo de la religión en las "Confesiones de un alma hermosa" es la segunda etapa. Y por toda la novela discurren las figuras sin raíces, románticas y poéticas, de Mignon y el arpista, encarnaciones sumamente poéticas del romanticismo. Schiller ha observado con extraordinaria agudeza en una carta a Goethe la disposición básica polémica de esos dos personajes: "Habéis pensado muy hermosamente en derivar el monstruo práctico, lo terriblemente patético del destino de Mignon y el del arpista, del monstruo teorético, de los abortos del entendimiento... Sólo en el seno de la necia superstición se engen-

dran los monstruosos destinos que persiguen a Mignon y al arpista."

La tentadora hermosura romántica de esos personajes explica que la mayoría de los románticos havan sido ciegos para la polémica de Goethe, que no tiene acentos explícitos, sino configuración artística; y también que el *Wilhelm Meister* haya sido prototipo muy copiado en la novelística romántica. Sólo Novalis, el romántico temprano y consecuente, ha reconocido claramente la tendencia polémica antirromántica de la novela goethiana y la ha combatido con energía. Nos limitaremos a recordar uno de los pasos más característicos de su polémica: "En el fondo es un libro necio e insoportable... impoético en grado sumo por lo que hace al espíritu, aunque la exposición sea tan poética... Lo único que realmente queda en pie es la naturaleza económica... La poesía es el Arlequín de toda esa farsa... El protagonista retrasa sólo la proclamación del evangelio de la economía... Wilhelm Meister es propiamente un Candide en armas contra la poesía." Las tendencias antirrománticas de Goethe han quedado mucho mejor entendidas en esa dura polémica de Novalis que en las múltiples y entusiastas imitaciones de Mignon y el arpista.

Novalis ha intentado luego, también muy consecuentemente, superar poéticamente el *Wilhelm Meister*, lo que quiere decir escribir una novela en la cual la poesía de la vida triunfará resueltamente sobre la prosa. Su *Heinrich von Ofterdingen* ha quedado en fragmento. Pero los esbozos muestran con claridad lo que habría sido una vez terminado: una cromática niebla de mágica mística en la que se habría perdido todo resto de concepción realista del mundo, un camino que partiendo de una realidad ya estilizada habría llegado al país de los sueños sin figuras y sin esencias.

La lucha del humanista Goethe se dirige precisamente contra esa disolución de la realidad en sueños, en representaciones o ideales puramente subjetivos. También él, como todo gran novelista, se propone como tema capital la pugna de los ideales con la realidad, la imposición de los primeros en la

segunda. Hemos visto que la crisis decisiva de la educación de Wilhelm Meister consiste precisamente en que el personaje renuncia a su actitud puramente subjetiva respecto de la realidad y llega a una comprensión de la realidad objetiva y a la actividad en ella tal como es. *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* son una *novela pedagógica:*[1] su contenido es la educación del hombre para la comprensión práctica de la realidad.

Este punto de vista, la formación del hombre para la realidad, aparece una generación más tarde como centro en la teoría de la novela por obra de la *Estética* de Hegel. Escribe Hegel: "Lo novelístico es lo caballeresco retornado a la seriedad, hecho contenido real. Lo casual de la existencia externa se transforma en un orden firme y seguro de la sociedad civil y del estado, de modo que ahora aparecen, en el lugar de las quimeras que fingían para sí el caballero, la policía, los tribunales, el ejército y la gobernación del estado. Con eso se muta también el carácter caballeresco de los héroes que obran en las novelas modernas. Se contraponen a ese orden subsistente y a la prosa de la realidad como individuos, con sus finalidades subjetivas de amor, honor, ansia de honores, o con sus ideales de perfeccionamiento del mundo, y la realidad les coloca por todas partes dificultades en su camino." Luego Hegel describe detalladamente el tipo de los conflictos resultantes y llega a la siguiente conclusión: "Pero esas luchas no son en el mundo moderno más que los años de aprendizaje, la educación del individuo con y en la realidad presente, y con eso cobran su verdadero sentido. Pues el final de esos años de aprendizaje consiste en que el sujeto se embote los cuernos, se conforme con sus deseos y sus opiniones a la situa-

[1] "Novela pedagógica" no traduce del todo *Erziehungsroman*, salvo que por pedagogía no se entienda sólo la educación en sentido formal, organizado o intencionado. El concepto de *Erziehung* (educación), contiene en el compuesto *Erziehungsroman* también la significación más amplia de formación, como prueba el que a menudo se use como sinónimo de ese compuesto el término *Bildungsroman* (= novela de formación). — *T.*

ción existente y a la racionalidad de la misma, se inserte en el encadenamiento del mundo y consiga en él un punto de vista adecuado."

La alusión de Hegel a la novela goethiana es inequívoca. Y su discusión acierta también de hecho con el *planteamiento problemático* de Goethe. Pero esa discusión hegeliana procede de una fase mucho más desarrollada de la sociedad burguesa, de un estadio de la lucha entre la poesía y el prosaísmo en el cual la victoria de la prosa estaba ya decidida y la concepción de la realización de los ideales humanos tenía que cambiar radicalmente. Por eso la afirmación de Hegel acerca del desenlace de la lucha entre la poesía y la prosa, entre el ideal y la realidad, se aplica plenamente a las novelas del gran realismo burgués de la primera mitad del siglo XIX, entre las cuales se incluyen las novelas tardías de Goethe, *Die Wahlverwandschaften* [Las afinidades electivas] y *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [Los años de viaje de Guillermo Meister].

Pero *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* se basan todavía en otra concepción del desenlace y de la naturaleza de aquella lucha. El poeta de los *Años de aprendizaje* cree no sólo que los ideales del humanismo arraigan en la máxima profundidad de la naturaleza humana, sino también que su realización, aunque difícil y sólo paulatinamente posible, puede de todos modos darse en la sociedad burguesa del período de la Revolución Francesa. El Goethe de los *Años de aprendizaje* ve sin duda las contradicciones concretas que hay entre los ideales del humanismo y la realidad de la sociedad capitalista, pero no considera esas contradicciones como tales que resulten básicamente antagónicas, irresolubles en principio.

En esto se manifiesta la profunda influencia de la Revolución Francesa sobre Goethe como sobre todas las grandes figuras de la filosofía y de la poesía clásica alemanas. Todavía el viejo Hegel, el mismo cuyas palabras sobre la victoria inevitable de la prosa capitalista acabamos de leer, ha escrito lo siguiente acerca del período de la Revolución Francesa: "Así, pues, esta fue un alba gloriosa. Todos los seres pensantes celebraron aquella época. Dominó en aquel tiempo una sublime emoción, sacudió el mundo con escalofríos un entusiasmo del espíritu, como si por fin se hubiera llegado a la reconciliación real de lo divino con el mundo." Y el propio Goethe, en el poema *Hermann und Dorothea*, escrito inmediatamente después del *Wilhelm Meister*, pone las palabras siguientes en boca de un hombre muy tranquilo y juicioso:

Pues ¿quién negará que el corazón se le alzó,
Que el pecho más libre batió con pulso más puro,
Cuando surgió el primer brillo del sol nuevo,
Cuando se oyó hablar del Derecho de los Hombres, común [a todos,
De la libertad que da espíritu y de la loable igualdad?
Cada cual esperó entonces vivirse a sí mismo; pareció
Disolverse la cadena que ataba tantas tierras,
Cogida por la mano del ocio y el egoísmo.
¿No miraron todos los pueblos, en aquellos urgentes días,
A la capital del mundo, que lo había sido tanto tiempo,
Pero ahora merecía más que nunca el nombre glorioso?

La relación entre el ideal de humanidad y la realidad está determinada en el *Wilhelm Meister* por esa convicción. Cierto que ésta no se refiere, en el pensamiento de Goethe, a los métodos plebeyos de la Revolución Francesa misma; él ha recusado esos métodos categóricamente y sin la menor comprensión. Pero esa recusación no lo es de los contenidos sociales y humanos de la revolución burguesa. Al contrario. Precisamente ahora su fe en la capacidad humana de regenerarse por sus propias fuerzas, de romper por sus propias fuerzas las cadenas que han formado una evolución social milenaria, es más intensa que en ningún otro momento de su vida. La idea educativa del *Wilhelm Meister* es el descubrimiento de los métodos por los cuales pueden despertarse esas fuerzas que duermen en cada individuo, y formarse hasta ser

actividad fecunda, conocimiento de la realidad, enfrentamiento con la realidad para promover el despliegue de la humanidad.

El abbé, verdadero portador del pensamiento educativo en el *Wilhelm Meister*, formula del modo más claro esa concepción de Goethe: "Sólo todos los hombres componen la humanidad, y sólo todas las fuerzas juntas hacen el mundo. Están a menudo en pugna entre sí, y al intentar destruirse recíprocamente la naturaleza las mantiene juntas y las reproduce... Toda disposición es importante y tiene que desarrollarse... Una fuerza domina a otras, pero ninguna puede formar a las demás; y en cada disposición exclusivamente se encuentra la fuerza para consumarla; pocos hombres lo entienden, y a pesar de ello pretenden enseñar y actuar." El abbé explicita además radical y consecuentemente todas las consecuencias prácticas de su concepción de la naturaleza del hombre y de la conexión entre sus pasiones y su capacidad de formarse: "La obligación del educador de hombres no consiste en preservar del error, sino en orientar al errado; aun más: la sabiduría del maestro consiste en dejar que el errado se sacie de error. El que sólo cata parcamente su error se mantiene en él durante mucho tiempo y se alegra de él como de felicidad rara; pero el que lo agota completamente tiene que reconocerlo como error, a menos que sea un loco."

Esa concepción — que el libre despliegue de las pasiones humanas bajo una dirección adecuada, que no las violente, tiene que llevar a la colaboración armoniosa de los hombres libres — es una vieja y querida idea fija de los grandes pensadores desde el Renacimiento y la Ilustración. Los elementos de esa libertad del desarollo humano que podían realizarse en el capitalismo — la liberación de la actividad económica de las ataduras de la sociedad feudal — aparecían como realidad ya lograda en los países de capitalismo desarrollado y recibieron expresión intelectual racional en los sistemas económicos de los fisiócratas y de los economistas clásicos

ingleses. Pero precisamente por la realización práctica y por esa formulación teorética de la parte de los ideales humanistas realizable en la sociedad burguesa aparece la contradicción entre éstos y el fundamento económico social gracias al cual pudieron pensarse. El reconocimiento de la contradicción irresoluble protagoniza la posterior literatura de los grandes realistas, las obras de Balzac y de Stendhal, y será estéticamente formulada más tarde por el viejo Hegel. Los intentos de superar esa contradicción por vías puramente intelectuales o de anularla y construir una "armonía de la personalidad" consistente en la adaptación al mundo de la libre concurrencia capitalista, llevan a una hipócrita apologética y al academicismo vacío del siglo XIX.

Pero las actitudes posibles ante este problema no se agotan — al menos por lo que hace a un breve período aquí importante — con esas tendencias evolutivas. Sobre la base de esa contradictoriedad cada vez más clara pudieron aparecer intentos de *solución utópica*, con más o menos clara comprensión de que la evolución armoniosa de las pasiones humanas hasta componer el carácter de la personalidad rica y plenamente desplegada presupone un nuevo orden social, el socialismo. Fourier es el representante más destacado de esta tendencia utópica. Con insistencia y tenacidad grandes repite constantemente que no puede haber ninguna pasión humana que sea por sí misma mala o dañina. Sólo la sociedad existente hasta hoy ha sido incapaz de producir una colaboración de las pasiones humanas en la cual toda pasión llegue a armonía en el individuo y en la convivencia con los demás seres humanos. El socialismo tiene para Fourier la principal tarea de realizar esa armonía.

No hay en el pensamiento de Goethe ningún socialismo utópico. Eso está claro. Todos los intentos de introducir hermenéuticamente en su obras un socialismo utópico, desde los del triste charlatán Grün hasta los de nuestros días, tienen que producir un falseamiento de sus concepciones. Goethe no ha llegado más que a la profunda vivencia de la contra-

dicción descrita y a repetidos y renovados intentos de resolverla utópicamente *en* el marco de la sociedad burguesa, esto es, en la configuración poética de los elementos y las tendencias de la evolución humana que parecen posibilitar, tendencialmente al menos, la vivencia de la realización de los ideales humanistas. La luz de las esperanzas en una renovación de la humanidad que ha encendido en los mejores contemporáneos de Goethe la Revolución Francesa produce en el *Wilhelm Meister* el carácter social de su realización, aquella "isla" de hombres excelentes que ponen esos ideales en la práctica de su vida y cuya naturaleza y cuya conducta han de convertirse en célula seminal del futuro.

La contradicción subyacente a esa concepción no se expresa nunca de un modo claro en el *Wilhelm Meister*. Pero la vivencia de la contradicción está en la base de la *configuración*, de la dación de forma poética a toda la segunda parte de la obra. Se expresa en la *ironía* finísima y profunda con la que el poeta ha dado forma a toda la segunda parte. Goethe hace que el ideal de humanidad se realice por la colaboración pedagógica consciente de un grupo de seres humanos en una "isla". Y tras lo dicho hasta ahora estará claro que tanto el contenido de esos esfuerzos como la esperanza en su realización pertenecen al ámbito de las más profundas convicciones ideológicas de Goethe. Las aducidas teorías del abbé son tesis del mismo Goethe, íntimamente relacionadas con toda su concepción de la dialéctica, del movimiento de la naturaleza y de la sociedad. Pero al mismo tiempo Goethe hace que personas tan distintas como Natalie y Jarno las critiquen irónicamente. Además, es evidentemente intencionado el que la orientación consciente de la educación de Wilhelm (y de otros) por el grupo reunido en la torre sea el principal factor de la acción mientras que, por otro lado, esa misma orientación y la cuestión de las cartas didácticas, etc., aparezca casi como un juego, o como algo que aquel grupo se tomó una vez en serio, pero que ha sido ya rebasado.

Con esa ironía subraya Goethe el carácter real-irreal, vívido y utópico, de la realización de los ideales humanistas. Por lo menos vivencialmente, ve claro que no está describiendo la realidad misma. Pero tiene la profunda seguridad vivencial de que está produciendo una síntesis de las mejores tendencias de la humanidad, siempre activas en los mejores ejemplares de la especie. Su estilización consiste en que concentra esas tendencias en la pequeña sociedad de la segunda parte y contrapone esa concentrada realidad, como utopía, al resto de la sociedad burguesa. Pero la contrapone como una utopía cada uno de cuyos elementos humanos es *real*, procede de la sociedad de la época. La ironía sirve sólo para reconducir al plano de la realidad el estilizado carácter de la concentración positiva de esos elementos y tendencias. La "magnificación de la nobleza" del *Wilhelm Meister* tiene también su fundamento real en el hecho de que Goethe introduce en su cuadro muchos elementos de la base económica de la vida de los nobles y muchas tendencias culturales de la nobleza culta humanista de su época.

De este modo se encuentra el *Wilhelm Meister*, por lo que hace a la concepción del mundo, en la frontera misma entre dos épocas: la obra da forma a la crisis trágica de los ideales humanistas burgueses, al comienzo de su rebasamiento — por el momento utópico — del marco de la sociedad burguesa. El que ese carácter crítico se configure con los brillantes colores de la consumación artística, de la esperanza ideológica, es, como hemos visto, reflejo vivencial de la Revolución Francesa. Pero ese cromático brillo no puede eliminar el abismo trágico ya abierto para los mejores representantes de la burguesía revolucionaria. Ideológica y artísticamente el *Wilhelm Meister* es producto de una crisis de transición, de una brevísima fase transitoria. Del mismo modo que no tuvo precedentes inmediatos, tampoco pudo tener una sucesión artística verdadera. El gran realismo de la primera mitad del siglo XIX nace ya tras el final del "período heroico", tras el hundimiento de las contradictorias esperanzas propias del mismo. La estética de Schelling (concebida y escrita en los

años 1804-1805) estima por tanto rectamente la importancia única de esa obra para la evolución de la novela. Schelling, en efecto, llega al punto de no reconocer más que el *Quijote* y el *Wilhelm Meister* como novelas en el sentido estético más alto y propio. Y tiene razón, pues en esas dos novelas han conseguido su expresión artística e ideológica suma dos grandes crisis de transición de la humanidad.

El estilo del *Wilhelm Meister* expresa muy tangiblemente ese carácter de transición. Por una parte, abunda en elementos de la novela ilustrada. De esa novelística y de la "épica artística" del post-renacimiento toma el principio de una acción movida por una "máquina artística" (la torre, etc.). Enlaza muy frecuentemente su acción con los laxos y cómodos procedimientos de los siglos XVII y XVIII, o sea, con equívocos que se aclaran en el momento oportuno (como los padres de Therese), con encuentros casuales, aprovechados con el mayor desparpajo, etc. Pero precisamente si seguimos con atención el trabajo artístico de Goethe desde la vocación teatral, en la reelaboración de este texto, hasta los *Años de aprendizaje*, descubrimos la acción de las tendencias que resultarán luego decisivas para la novela del siglo XIX. Ante todo, la concentración de la acción en torno a escenas dramáticas, y la estrecha vinculación de personas y acaecimientos según el ejemplo del drama. (Balzac definirá teoréticamente esta tendencia como rasgo esencial de la novela moderna, a diferencia de la que los siglos XVII y XVIII, y la realizará además en la práctica.) Si se compara la introducción y el desarrollo de personajes como Philine y Mignon en la *Vocación teatral* y en los *Años de aprendizaje* se aprecia con toda claridad el progreso de la tendencia cuasi-dramática o moderna en Goethe. Y ese progreso no es nada externo en la reelaboración del texto. Por una parte, tiene como presupuesto y como consecuencia el que Goethe de ahora forma a los diversos personajes con más movimiento interior, con más conflictos, con caracteres dotados de más amplio campo de movimiento y más capaces de exacerbaciones. (Piénsese en la escena final

de Barbara, antes aludida.) Por otra parte, Goethe aspira a una elaboración concentrada de lo esencial, lo cual es ahora mucho más complicado que antes desde todos los puntos de vista. Por eso recorta las partes episódicas y enlaza mucho más estricta y complejamente con la acción principal lo que conserva de aquellas. Los principios de la reelaboración pueden sorprenderse con mucha exactitud en los diálogos sobre el *Hamlet*, especialmente en la conversación con Serlo en la cual Wilhelm habla de la adaptación del *Hamlet* a la escena y propone ciertas condensaciones de lo que le parece episódico en la acción y en los personajes.

En todo eso se percibe una intensa aproximación a los principios constructivos de la novela realista de la primera mitad del siglo XIX. Pero no es más que una aproximación. Goethe quiere configurar caracteres más complicados y relaciones interhumanas más complicadas que los comunes en la novelística de los siglos XVII y XVIII, y que los de su misma primera versión. Pero esa complicación mayor no tiene aún en los *Años de aprendizaje* prácticamente nada del carácter analítico propio de las posteriores novelas realistas, ni siquiera en la medida de las posteriores *Afinidades electivas*. Goethe modela sus personajes y sus situaciones con mano muy ligera, dándoles a pesar de ello una plasticidad y una tangibilidad de efectos clásicos. Personajes como Philine o Mignon, que con tan pocos rasgos, con medios tan parcos, han conseguido tanta vida externa y anímica, no se repiten muchas veces en toda la historia de la literatura. Goethe retrata del natural esas figuras, pero sólo mediante unas pocas, pequeñas, concentradas y ricas escenas en las que se manifiesta toda la riqueza de los caracteres en su transformación misma. Y como todas esas escenas rebosan vida interior y tienen siempre significación épica, contienen siempre más rasgos de la figura misma y de sus relaciones con otros hombres de los que se expresan conscientemente en cada escena. Así consigue Goethe grandes posibilidades de intensificación de los efectos, conseguidas y realizadas con medios finísimos, sin el

menor enfasis. Lo único que hace es limitarse simplemente, en cualquier inflexión de la acción, a dejar manifestarse conscientemente la riqueza que era sólo latente. Así, por ejemplo, luego que Philine ha abandonado con Friedrich la compañía teatral, Goethe indica que su marcha ha sido una de las causas de la incipiente descomposición del grupo. Hasta el momento no se había insinuado siquiera que Philine fuera un elemento coordinador de la compañía, y hasta había aparecido siempre como persona que trata a los demás con lúdica ligereza. Pero retrospectivamente esa observación aclara ahora de golpe al lector que precisamente la ligereza y la movilidad de Philine eran el cemento de la compañía.

En este arte de decir lo más importante, lo más complicado anímicamente, con mano ligera, con riqueza sensible y con vida inolvidable, el *Wilhelm Meister* es una culminación de la historia de la narrativa. La totalidad de la sociedad se configuró antes y después de esa obra — sobre todo después — con un realismo más premioso, que necesita más extensión, abarca también más y remueve más enérgicamente las profundidades últimas. Desde este punto de vista no puede compararse el *Wilhelm Meister* con Lesage ni Defoe, ni tampoco con Balzac o Stendhal. Pues Lesage parece seco y Balzac confuso y sobrecargado cuando se los compara con la clásica perfección del arte de escribir, con la rica y movida delgadez de la composición y la caracterización del *Wilhelm Meister*.

Schiller ha caracterizado repetidamente en sus cartas, con suma finura, la peculiaridad estilística de este libro único. Una vez lo llama "tranquilo y profundo, claro y sin embargo inconcebible, como la naturaleza". Y no se trata en modo alguno de eso que suele llamarse "maestría" técnica del escritor. La superior cultura del tipo de dación de forma de Goethe se basa más bien en una superior cultura vital, de la conducta, de las relaciones entre los hombres. La exposición consigue ser tan tierna y tan fina, tan plástica y tan clara, porque la concepción del hombre y de las relaciones humanas

en la vida misma posee en la conciencia de Goethe una profunda, pensada y auténtica cultura del sentimiento. Goethe no necesita recurrir ni a procedimientos groseros ni a medios analíticos pseudo-sutiles para dar forma a conflictos humanos, a trasformaciones de los sentimientos, de las situaciones humanas, etc. Schiller recoge también, acertadamente, esta peculiaridad del modo goethiano de conducir la acción. Dice a propósito de las complicaciones de las relaciones entre Lothario, Therese, Wilhelm y Natalie en el último libro de la obra: "No sabría yo decir cómo habría podido resolverse esa falsa situación más tierna, fina, noblemente. ¡Qué ciegamente se habrían lanzado los Richardson y todos los demás a montar con todo eso una gran escena efectista y a caer en las mayores indelicadezas a fuerza de charlar de sentimientos delicados!" Y hay que tener en cuenta que, en cuanto a cultura del sentimiento, Richardson está enormemente por encima del nivel general de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente de la del período imperialista. La maestría de Goethe es una captación profunda y radical de los rasgos más esenciales de los hombres, una elaboración de los rasgos típicos comunes y de los rasgos individuales diferenciales de los hombres, una sistematización, consecuentemente pensada, de esos parentescos, esos contrastes, esos matices, una capacidad de trasponer todos esos rasgos de los hombres en acción viva y caracterizadora. Los seres humanos de esta novela están agrupados de un modo prácticamente exclusivo por la lucha por el ideal del humanismo, en torno a la cuestión de los dos extremos falsos: la mística y el practicismo. Pero obsérvese cómo Goethe, empezando por Lothario y Natalie — que representan una superación de los falsos extremos —, dispone su galería de "practicistas" desde Jarno y Therese hasta Werner y Melina; cómo en esa serie ninguna persona se parece a otra, sin distinguirse de las demás por obra de medios pedantes, analítico-intelectuales, y cómo se produce naturalmente, sin comentario del poeta, la jerarquía de los logros humanos, de la aproximación al ideal huma-

nista. En este tipo de exposición, cuya altura no ha vuelto a conseguir nunca la novela moderna pese a que sus grandes representantes posteriores hayan superado a Goethe en bastantes otras cosas, hay para nosotros una herencia irrenunciable. Una herencia muy actual, pues precisamente la configuración serena y armoniosa y, al mismo tiempo, sensible y plástica, del desarrollo intelectual y anímico de la persona es una de las grandes tareas que tiene que resolver el realismo socialista.

1936

EL EPISTOLARIO SCHILLER-GOETHE

Los documentos dejados por los artistas importantes acerca de su propia práctica y de sus esfuerzos teóricos por profundizarla son siempre muy significativos. Son igualmente importantes para el desarrollo de nuestra estética que para presentar pedagógicamente al público lector los grandes problemas del arte. Se sigue de la naturaleza de la cosa que los problemas más íntimos de la práctica artística pueden estudiarse del mejor modo precisamente en esas manifestaciones inmediatas de los grandes artistas en sus cartas, sus conversaciones, sus diarios, etc. La cuestiones más importantes y más difíciles teóricamente — por ejemplo, la de la reelaboración artística de la materia vital inmediata — aparecen entonces concretamente, vivamente enlazadas con la práctica. Podemos estudiar las obras de arte en el proceso de su producción, comparando los primeros proyectos y los estadios intermedios con las obras terminadas y siguiendo de este modo el valor artístico de la clarificación teorética y la corrección práctica por todos sus pasos. En esos documentos del proceso productivo de grandes artistas se encuentra aún por recuperar un tesoro de nuestra herencia crítica y teórico-literaria. Podrían evitarse muchas vulgarizaciones de la concepción de

los problemas artísticos realizando un estudio más profundo y exacto de la herencia aquí presente.

Es claro que también esta herencia tiene que elaborarse críticamente. Por mucho que tengamos que acercarnos a esos documentos como meros aprendices, con objeto de captar experimentalmente, por así decirlo, mediante su estudio los problemas del proceso productivo y del método productivo, sin embargo, los resultados de esos documentos no pueden aplicarse de modo inmediato ni a nuestra teoría ni a nuestra práctica. La situación general desfavorable del período capitalista para el desarrollo del arte ha producido el difundido prejuicio de que sólo los artistas mismos pueden decir cosas adecuadas sobre el arte. Detrás de ese prejuicio se esconde ciertamente un conocimiento acertado, en el sentido de que los principales artistas enuncian y formulan los grandes problemas de su período de formación con la mayor intimidad y con la vinculación más intensa con su práctica. Pero los artistas enuncian esos problemas con tan íntima vinculación a su práctica inmediata que sus formulaciones necesitan ante todo una investigación detallada para poder dejar de ser verdades de taller y convertirse en generales verdades de la teoría del arte.

Esta investigación complementaria, esa reelaboración crítica, tiene que proceder por los dos caminos de lo histórico y de lo estético-sistemático. Precisamente en la práctica inmediata e incluso en el caso de que su conciencia sea alta, el artista burgués se encuentra casi en la imposibilidad de ver con real claridad los presupuestos históricos de sus planteamientos problemáticos. Él recibe de la vida presente un material determinado y de determinada configuración; y nace en una determinada tradición de planteamientos respecto de la dación de forma artística. El artista intenta descubrir su camino en el seno de ese complejo de datos y tradiciones — independientemente de que su actitud ante aquel material y ante aquella tradición formal sea afirmativa o recusatoria — sin poseer una claridad real acerca de las categorías sociales

reales y decisivas que determinan datos y tradiciones, y en muchos casos sin aspirar siquiera a una claridad así. Desde el punto de vista estético-sistemático, por otra parte, se sigue del carácter práctico de aquellas declaraciones de los artistas que muy pocas veces se preocupan de distinguir conceptualmente entre los problemas técnicos de la práctica inmediata y los problemas generales de la configuración o dación de forma artística. Antes al contrario, lo que atrae e instruye de esas declaraciones es precisamente que los problemas formales se tratan en su vinculación inmediata con los problemas técnico-prácticos. Pero para poder aprender de un modo realmente fecundo el aprendiz tiene que saber disolver conceptualmente esa vinculación y conseguir histórica y sistemáticamente una distancia crítica respecto de las manifestaciones de los grandes artistas acerca de su propia práctica.

El epistolario entre Goethe y Schiller, que es uno de los principales documentos de esa clase, no es por supuesto, ninguna excepción a esa regla. Cierto que, desde un determinado punto de vista, resulta un documento único. Pues Goethe y Schiller no fueron sólo los principales escritores de su época, sino que estaban también en el terreno de la teoría del arte a la altura de un desarrollo filosófico extraordinario, la evolución de la dialéctica idealista en Alemania, el desarrollo de la filosofía y la teoría del arte desde Kant hasta Hegel. Las obras teóricas de Goethe y de Schiller constituyen una de las principales etapas de la evolución de la filosofía y de la estética alemanas desde la dialéctica idealista objetiva de Hegel.

La profunda e íntima vinculación de una teoría estética muy desarrollada con una penetración profunda en los detalles más finos de la práctica artística es lo peculiar de ese epistolario. Goethe y Schiller no sólo se critican recíprocamente, en su colaboración teórico-práctica, sus respectivas obras ya escritas o todavía en redacción, sino que se esfuerzan además y al mismo tiempo por llegar hasta los principios últimos de la configuración artística, hasta los principios últimos

de la peculiaridad y la distinción de y entre los géneros literarios. Pero precisamente la gran cultura filosófica que es fundamento de esos esfuerzos de Goethe y de Schiller impone una elaboración histórica y crítica de esa herencia. Pues su cultura filosófica es, naturalmente, la cultura de la dialéctica idealista del período clásico alemán, con su grandeza en la formulación de grandes problemas nuevos, pero tambien e inseparablemente con su deformación idealista, con su inversión idealista de los problemas.

La elaboración crítico-sistemática de esos problemas tiene que partir del análisis histórico del período en el cual y para cuyas necesidades se desarrollaron los esfuerzos de Goethe y Schiller por un arte grande y por la fundamentación teorética de éste. El epistolario cubre los años 1794-1805. Es el período productivo tardío de Schiller: el de sus escritos de estética, las baladas, los dramas desde el *Wallenstein* hasta el fragmento de *Demetrius;* y para Goethe es el período de *Hermann und Dorothea,* los diversos proyectos épicos, las baladas, *Die naturliche Tochter* [La hija natural], la reanudación del trabajo del *Faust,* etc. Los historiadores burgueses de la literatura suelen contraponer rudamente este período productivo común de Schiller y Goethe, al que llaman "clásico", con la evolución realista juvenil de ambos. Visto superficialmente el problema, hay muchas cosas que parecen apoyar esa interpretación, especialmente muchas formulaciones de los dos poetas. Pero a pesar de ello esa rígida contraposición no es veraz. Sin duda hay una contraposición entre el período juvenil y el posterior desarrollo tanto de Goethe cuanto de Schiller. Pero la contraposición no puede reducirse a motivos artístico-formales o psicológico-subjetivos (inmadurez e inmadurez, etc., según la opinión de los historiadores burgueses de la literatura). Más bien es una contraposición y, al mismo tiempo, una conexión entre dos etapas históricas evolutivas de la clase burguesa. El período juvenil de Goethe y el de Schiller es la última culminación artística del período ilustrado pre-revolucionario. Tanto su práctica juvenil cuanto las

teorías artísticas concomitantes de ella se yerguen sobre los hombros de la Ilustración anglo-francesa del siglo XVIII. Ellas constituyen el último resumen importante de la especificidad del realismo artístico de la Ilustración, del período evolutivo de la burguesía anterior a la Revolución Francesa. El período llamado clásico de Schiller y de Goethe es, en cambio, la primera culminación del período evolutivo artístico post-revolucionario de la burguesía; el período cuyos mayores configuradores realistas son Balzac y Stendhal y que tiene en Heine su último representante de importancia europea. En sus rasgos básicos, ese período — que va de 1789 a 1848 — debe considerarse como una época de realismo grande, aunque ese realismo se diferencia por varios rasgos esenciales de Ilustración, aunque en muchas de sus etapas (especialmente en la obra de Schiller) sea sumamente problemático y aunque a menudo mute en su contrario. La teoría y la práctica de la colaboración de Goethe y de Schiller constituye el puente entre la literatura de la Ilustración pre-revolucionaria y el realismo post-revolucionario. La obra de Goethe es de especial importancia en este punto, como rebasamiento vivo y viva penetración de la literatura del primer período en el período siguiente. En el curso de nuestro análisis de las concepciones de Goethe y de Schiller veremos cómo se les aparece ya toda una serie de importantes problemas artístico-productivos de esa etapa post-revolucionaria, y cómo esos problemas reciben una solución siempre interesante y a menudo muy profunda.

La peculiaridad de esta fase evolutiva de Schiller y de Goethe no puede tampoco entenderse más que por su base social. Al llamarla fase post-revolucionaria consideramos esencialmente determinante el que sus problemas formales y de contenido muestren decisivamente la influencia del gran hecho de la Revolución Francesa. Pues su peculiaridad consiste en que empieza casi al mismo tiempo que la Revolución Francesa y sigue por las diversas etapas del desarrollo de todo el período. Mientras que en la misma Francia el gran reflejo literario de las trasformaciones revolucionarias no se

produce sino una vez concluido todo el período, con la caída de Napoleón, y mientras que la Inglaterra ya industrialmente desarrollada no muestra tampoco sino más tarde su reacción literaria importante a ese período evolutivo. en cambio, la reacción de los escritores alemanes a ese acontecimiento universal, inmediata y literariamente muy valiosa, se produce con gran rapidez en un país económica y políticamente atrasado. Es seguro que la rapidez de esa reacción tiene mucho que ver precisamente con el atraso alemán. Ese retraso de la evolución capitalista hace que la revolución burguesa no pueda ponerse aún, como hecho político, al orden del día en Alemania. Pero el atrasado desarrollo capitalista era, de todos modos, lo suficientemente visible y real para producir una *élite* burguesa relativamente amplia que ha hecho por su cuenta — ideológicamente — —el período preparatorio de la Revolución Francesa y que ahora tiene que reaccionar a su modo, artística y filosóficamente, al paso desde los preparativos hasta la Revolución misma. El atraso económico y político de Alemania en esa irregularidad del desarrollo determina toda la peculiaridad de la reacción y, con ello, la peculiaridad de la culminación poética de esas tendencias en Alemania, la peculiaridad de los problemas y las soluciones de orden productivo de Goethe y de Schiller. El rasgo decisivo de todas las reacciones alemanas a la Revolución Francesa es su carácter predominantemente ideológico. La trasposición de la teoría en práctica es excepción de lo más raro (Georg Forster).

Lo cual está relacionado con el hecho de que las contraposiciones dentro de la clase revolucionaria, dentro de la burguesía, eran necesariamente mucho menos extremas que en Francia precisamente durante la Revolución y a consecuencia de la Revolución.

Esa menor exacerbación de las contraposiciones de clase permite que surjan en el terreno ideológico — y con contenido muy distinto — tipos de planteamientos y de soluciones análogos a los que en Francia no fueron posibles más que en el período pre-revolucionario, a saber: el planteamiento

de las cuestiones desde un punto de vista pura y universalmente humano (o sea, desde el punto de vista de la clase burguesa como guía de todas las capas sociales oprimidas por el feudalismo). Esta forma burguesa universal del planteamiento y la forma sintética de la solución no excluye, por supuesto, agudas contraposiciones entre las diversas tendencias dentro de la clase burguesa. Estas agudas contraposiciones reflejan las contradictorias tendencias económicas objetivamente presentes dentro de la clase burguesa aún no madura para la acción política. Pero, como el momento de la acción política no ha llegado aún objetivamente, las contraposiciones se solventan en un terreno puramente ideológico. El carácter general de esta situación no obra sólo en el sentido de dar a los planteamientos y a las soluciones un sintético carácter universalmente burgués, sino que determina además su otro carácter, el idealista y utópico. Los efectos concretos de esa situación general de la burguesía alemana, de su debilidad económica y política cuando ya está dada su función ideológica rectora en la sociedad acarrean como tendencia general, y precisamente en las capas dominantes de los ideólogos burgueses, la orientación cuyos principales representantes son Schiller y Goethe. Esa orientación tiende a fundir las cabezas de la burguesía y de la nobleza sobre la base de un paulatino aburguesamiento de la vida económico-política de Alemania; o sea, aspira a determinados resultados de 1789 sin necesidad de revolución. Es una tendencia que recusa el método revolucionario, especialmente la movilización de "plebeyos", como dice Engels, con la mayor resolución, aislándolos de la consecución de los objetivos de la revolución burguesa. Pero al mismo tiempo se adhiere a los contenidos económicos y políticos de 1789, propaga paulatinamente la liquidación evolutiva del feudalismo en Alemania bajo la dirección común de la parte de la burguesía más elevada culturalmente y la parte de la nobleza más aburguesada, dispuesta a liquidar voluntariamente el feudalismo.

La actitud respecto de la Revolución Francesa, ese progra-

ma hecho de recusación del método revolucionario y aceptación del contenido social de la Revolución, constituye el fundamento común de la colaboración de Schiller y Goethe durante el período de Weimar-Jena, el fundamento social e ideológico del "clasicismo" alemán, de la primera etapa de la evolución de la literatura europea durante el período 1789-1848.

Esa comunidad de las concepciones y los objetivos básicos económico-políticos es en última instancia la clave de la amistad entre Goethe y Schiller. Podría decirse con un poco de punta paradójica que se trata de una amistad política, de la formación de un bloque político en el campo ideológico-cultural. Y ese carácter de su colaboración explica tanto la extraordinaria y profunda intimidad de la misma cuanto los límites de su amistad, límites que los historiadores burgueses de la literatura intentan disimular o bien explicar por "profundas" hipótesis psicológicas.

Cierto que el viejo Goethe ha contribuido personalmente a la formación de esas leyendas histórico-literarias. Su exposición de los obstáculos existentes a su amistad con Schiller y del paulatino cuajar de esa amistad (en los *Annalen*) tiene el defecto de que contrasta su actitud posterior al viaje a Italia con el punto de vista de Schiller, pero en la época del *Sturm und Drang*, pese a que Schiller, con el que Goethe se ha encontrado entonces en Weimar y en Jena, no es ya, ni mucho menos, el poeta de los *Räuber* [Bandidos] y de *Kabale und Liebe* [Cábala y amor]. La común tendencia social de Goethe y Schiller estaba ya actuando años antes de su amistad, pero en la intelectualidad alemana tenían que imponerse las diferenciaciones producidas por la Revolución Francesa para que esa tendencia común pudiera triunfar sobre las diferencias personales, también socialmente condicionadas.

En su pieza de memorias *Kampagne in Frankreich* [La campaña de Francia] Goethe ha dado una plástica imagen de las diferenciaciones en cuestión, de la separación de los caminos. Describe su visita en Maguncia a Sömmering, Huber y Forster, y cuenta que todos evitaron pronunciar palabra alguna acerca de los acontecimientos del momento. "No se habló de cosas políticas; todos sentíamos que debíamos tratarnos con consideración, pues mientras que ellos no negaban categóricamente sus opiniones republicanas, yo iba manifiestamente a incorporarme a un ejército destinado precisamente a terminar del todo con esas opiniones y con sus consecuencias."

Pero es claro que ninguna amable diplomacia del trato personal iba a poder esconder a la larga las presentes contraposiciones objetivas, ni menos superarlas definitivamente. Como es sabido, éste es precisamente el período en que muere la vieja amistad que había unido a Goethe con Wieland y con Herder; los hechos de Maguncia produjeron también la violenta ruptura de Schiller con su amigo de juventud Huber, etc.

Pero la descomposición de la colaboración personal no se manifiesta sólo en el sentido de la desaparición de una parte de los antiguos compañeros, que se desplazan hacia la izquierda bajo la influencia de la Revolución Francesa, sino también en el sentido contrario. Me limitaré a recordar los conflictos de Goethe con el conde Stoltenberg, con Schlosser, etc. El mismo Goethe ha enunciado muy claramente su punto de vista en una carta a su amigo Meyer. Se trata en ella — dos años después del comienzo de su amistad con Schiller — de la recepción de August Wilhelm Schlegel en el círculo de los colaboradores de Goethe y Schiller. Y Goethe escribe sobre él: "Desgraciadamente se aprecia ya que puede tener algunas tendencias democráticas, con lo cual varios puntos de vista se deforman inmediatamente y se pierde la perspectiva sobre algunas cosas tan lamentablemente como por el enconado modo de consideración aristocrático." Y en completo acuerdo con la concepción así expresada, Goethe celebra muy objetiva y fríamente en una carta a Fritz von Stein (el hijo de Charlotte) la incipiente amistad con Schiller como valiosa colaboración "en una época en que la enojosa política y el espíritu de partido, sin alma y sin cuerpo, amenaza con su-

primir todas las relaciones amistosas y con disolver todos los vínculos científicos".

Es obvio que esa comunidad de tendencias socio-políticas no puede eliminar las profundas diferencias entre Goethe y Schiller y que, por tanto, su amistad tiene desde el primer momento determinados límites. Goethe se encuentra desde el principio en una actitud humanista ilustrada que en lo esencial es políticamente evolutiva. Su realismo le ayuda a mantener esa actitud general durante todo el período de la Revolución Francesa y adaptarla ideológicamente a la nueva situación. Schiller es un revolucionario de idealismo pequeño-burgués, cuyo humanismo, también revolucionario, y cuyo ataque ideológico a la Alemania del absolutismo feudal han fracasado ya antes de la Revolución Francesa. Partiendo del fracaso de sus ideales juveniles llega a una actitud respecto de la Revolución Francesa muy parecida a la de Goethe, pero, pese a esa semejanza del contenido, su toma de posición sigue manteniendo un matiz idealista pequeño-burgués que se expresa siempre y en todas las cuestiones, desde los principales problemas de la producción artística hasta los problemas de la vida personal. No se equivoca Mehring cuando ve en el comportamiento moralizador y pequeño-burgués de Schiller respecto de la esposa de Goethe, Christine Vulpuis, la causa de la creciente frialdad de las relaciones personales entre Schiller y Goethe.

Pero, de todos modos, eso es más un síntoma de la contraposición que el fundamento de ésta. Las diversas manifestaciones de Goethe y de Schiller acerca de su relación personal (sobre todo retrospectivas en el caso de Goethe, por ejemplo, en sus conversaciones con Eckermann, mientras que Schiller se expresa ya al respecto en sus cartas a Körner y a Humboldt) muestran que esas diferencias existían en todos los terrenos y que se han ido profundizando con el paso del tiempo. La contraposición se dibuja ya en la decisiva conversación con la cual ha empezado su amistad, el diálogo acerca de la *Metamorfosis de las plantas* de Goethe. Cuando Schiller

calificó el "protofenómeno" goethiano no de experiencia, sino de mera idea, trasponiendo así la dialéctica semimaterialista de Goethe en pensamiento kantiano, hizo falta por ambas partes mucha diplomacia para que no se produjera inmediatamente la ruptura. Esa misma contraposición atraviesa todo su método productivo. La caracterización que ha hecho luego Goethe de los principios del método productivo artístico se orienta casi siempre — aunque pocas veces de modo explícito — contra Schiller; la punta polémica se revela, por cierto, muy a menudo, por ejemplo, cuando Goethe reúne a Schiller con el romanticismo en la "época de los talentos energuménicos". Nos limitaremos a aducir una declaración característica del Goethe de la última época: "Hay una gran diferencia entre que el poeta busque lo particular que adosar a lo general o vea ya en lo particular lo universal. Por el primer camino se tiene la alegoría, en la cual lo particular no vale más que como ejemplo de lo general; el último es en cambio la naturaleza propia de la poesía; ésta dice una particularidad sin pensar en lo universal ni aludir a ello. Pero el que capta vivamente esa particularidad recibe al mismo tiempo lo universal sin darse cuenta de ello o notándolo sólo más tarde." (*Maximen und Reflexionen* [Máximas y reflexiones]).

Cierto que esa contraposición de las concepciones del mundo y de los problemas de la producción artística no es ningún obstáculo para la colaboración, y hasta la hace a veces extraordinariamente fecundas para ambos. Sobre todo porque Schiller tenía plena conciencia de la conexión de la problemática de su producción artística con el idealismo, y siempre se esforzaba por corregir esa situación con la ayuda de Goethe. Es muy característico para la ilustración de este punto la discusión epistolar acerca de la reelaboración de la balada de Schiller *Die Kraniche des Ibykus* [Las cigüeñas del Ibico], discusión en la cual Schiller se entera por la crítica de Goethe de los hechos más elementales de su temática — por ejemplo, de que las cigüeñas vuelan en bandadas —, pero, al mismo tiempo, aprovecha poéticamente con notable decisión y rapi-

dez esos conocimientos. Por otra parte Goethe, pese a su recusación general de los rasgos idealistas de la producción de Schiller y a toda la crítica de detalle que dedica a éste, tiene la mayor admiración por la energía con la cual el otro, con la ayuda de un pobre material empírico-intuitivo, penetra hasta lo esencial y le da forma poética sensible. Durante un viaje por el Rhin, Goethe escribe a Schiller que la observación de las cascadas ha confirmado plenamente la descripción dada por Schiller en la balada *Der Taucher* [El buzo]. Schiller ha contestado a esa observación de un modo muy característico: "No he podido estudiar en ningun lugar ese aspecto de la naturaleza, como no fuera en la rueda de algún molino, pero como he estudiado cuidadosamente la descripción de la Charybdis en Homero, es posible que haya podido ser fiel a la naturaleza."

Es posible distinguir con claridad dos períodos en el epistolario, con una divisoria que coincide aproximadamente con el traslado de Schiller a Weimar (1800). El enfriamiento de la amistad parece especialmente intenso por parte de Goethe. Es muy digno de notar que mientras ha intervenido teorética y prácticamente con el mayor calor en la redacción del *Wallenstein*, la crítica de Goethe a los dramas posteriores de Schiller se reduce a breves y corteses cumplidos; Schiller, en cambio, pese a sus observaciones críticas sobre Goethe, claramente expuestas a sus amigos íntimos, ha intervenido de todos modos con apasionado interés crítico en la composición del *Faust*.

Podemos, pues, decir resumiendo que la copertenencia político-social determina el marco de la actividad común de Goethe y Schiller. En el centro de esa colaboración se encuentra el intento de crear un *arte clásico burgués*. Los intentos de aclarar los grandes problemas teoréticos del arte se encuentran todos sin excepción al servicio de esa cuestión poética práctica. Y por mucho que Goethe y Schiller, como veremos en lo que sigue, hayan utilizado el análisis del arte griego y de su teoría para descubrir las leyes más generales del

arte y las leyes de los diversos géneros con independencia de los condicionamientos históricos, sin embargo, los dos saben siempre que el arte al que aspiran es expresión de la gran época que ha empezado con la Revolución Francesa.

Schiller ha formulado claramente en el "Prólogo al Wallenstein" esa posición del arte en el tiempo, la tarea del arte de la época.

> Y ahora, al serio cabo de este siglo,
> Cuando la misma realidad es poesía...
> Ya puede el arte tentar alto vuelo
> Desde su teatro de sombras. Debe,
> Si no ha de avergonzarse en el de la vida

La comunidad de esa tendencia en Goethe y en Schiller es sobre todo llamativa porque ha empezado en ambos ya antes de su colaboración, bajo la influencia de la Revolución Francesa. Goethe tiene terminado en lo esencial el *Wilhelm Meister* antes de empezar su relación íntima con Schiller, y precisamente esa obra es la más programática de esa actitud respecto de los problemas sociales de la época. El *Wilhelm Meister* lanza su acorde final en una propaganda entusiasta de la capitalización de la agricultura facilitada por la liquidación voluntaria de los restos feudales; en la propaganda de la fusión de los representantes progresistas de la nobleza con los de la burguesía culta (fusión simbolizada en los tres matrimonios entre nobles y burgueses con que termina el *Meister*). Cierto que la primera concepción del *Wilhelm Meister* es un producto del período pre-revolucionario (1778-1785). Pero el primer *Meister* trata sólo la discusión sobre el arte y el teatro; la gran perspectiva social es exclusiva de la segunda versión. Igualmente se termina antes de la colaboración con Schiller el epos cómico *Reineke Fuchs* [El zorro Reineke], en el que Hegel ha visto con razón una espléndida sátira de la sociedad burguesa. La redacción contemporánea de las flojísimas comedias contra las tendencias plebeyas de la Re-

volución Francesa (*Die Aufgeregten* [Los excitados], *Der Bürgergeneral* [El general ciudadano]) es el complemento necesario de la línea política de Goethe tal como la hemos descrito.

La producción poética esencial del Schiller del período maduro empieza, ciertamente, después que su colaboración con Goethe, aunque ya de antes son bastantes poesías (como, por ejemplo, *Die Götter Griechenlands* [Los dioses de Grecia]) en las cuales se expresa claramente su nueva tendencia. Pero la historiografía de Schiller, si no toda su poesía, está ya al servicio de dichas tendencias. En el prólogo a *La separación de los Países Bajos* se dice inequívocamente que se va a exponer una revolución burguesa "ejemplar", una revolución como debe ser. Y la *Historia de la Guerra de los Treinta Años* se ocupa de otro gran problema de la revolución burguesa: el desgarramiento feudal de la unidad nacional alemana y el intento de restablecer ésta. Y todo el estudio de Kant por Schiller, y la serie de sus escritos estéticos son, como ya vio acertadamente Mehring, un enfrentamiento con los problemas de la Revolución Francesa. Por lo demás, y como es sabido, el trabajo estético teórico de Schiller culmina — aunque desde luego ya en el período de colaboración con Goethe — en una teoría filosófica de la peculiaridad específica del arte moderno, del arte burgués (*Über naïve und sentimentalische Dichtung* [De la poesía ingenua y la sentimental]).

Esas tendencias se robustecen en ambos durante la actividad teórica y práctica común. Hay entonces órganos comunes de publicación para difundir sus concepciones teóricas, prácticas y polémicas: *Die Horen* [Las Horas], el *Musenalmanach* [Almanaque de las musas], los *Propyläen* [Propíleos], los intentos por conseguir un repertorio y un conjunto para el teatro de Weimar, etc. El epistolario entre ellos, especialmente la primera parte, contienen las discusiones teoréticas internas de esa actividad común, de esa lucha por un arte clásico burgués.

En el primer plano de esas discusiones se encuentra el *problema de la forma*. Por ello y por el hecho de que Goethe y Schiller han buscado siempre el modelo y el fundamento para la resolución del problema de la forma en el arte griego, su actividad común suele indicarse con el término de "clasicismo". Pero en lo que sigue podremos comprobar suficientemente que no se trata de un intento de imitar simplemente la Antigüedad, sino del estudio de las leyes formales de ésta y de la aplicación de dichas leyes formales a las temáticas que la época moderna ofrece al poeta. Ese paso más allá de la simple imitación de la Antigüedad, más allá de su tratamiento mecánico como modelo sobre la base de una imitación de exterioridades, había sido dado ya en Alemania por Lessing. Pero Goethe y Schiller proceden en ese tratamiento de la Antigüedad sustancialmente más allá de Lessing (y de Winckelmann). Desarrollando ulteriormente la teoría de Hirt, Goethe y Schiller explicitan la categoría de lo característico como rasgo esencial del arte antiguo, aunque ambos, a diferencia de Hirt, es esfuerzan por hacer de lo característico un mero momento de la belleza. Nuestros poetas aspiran, pues, a una síntesis dialéctica de lo característico con el concepto de belleza de Winckelmann y Lessing, el concepto de belleza como pura, armoniosa "noble sencillez y serena grandeza". (Estos intentos de síntesis se enuncian del modo más claro en el ensayo de Goethe *Der Sammler und die Seinigen* [El coleccionista y los suyos]).

La conexión de esos esfuerzos con los problemas específicos del presente ha sido claramente reconocida y repetidamente formulada por Goethe y Schiller. En el interesantísimo artículo *Literarischer Sansculottismus* [Sansculottismo literario] (1795) Goethe plantea la cuestión de quién es realmente un escritor clásico y de por qué no puede haber en Alemania escritores propiamente clásicos. Y escribe: "Aquel que se considera inexcusablemente obligado a vincular determinados conceptos a las palabras de que se sirve al hablar o al escribir, utilizará muy pocas veces las expresiones *autor clásico, obra clásica*. ¿Cuándo y dónde nace un autor clásico nacional? Cuando encuentra en la historia de su nación gran-

des acontecimientos y sus consecuencias en una unidad felizmente significativa; cuando puede encontrar grandeza en los sentimientos de sus compatriotas, profundidad en su ánimo y fuerza y consecuencia en su conducta; cuando él mismo, penetrado por el espíritu nacional, por un genio interior, se siente capaz de simpatizar con lo pasado igual que con lo presente; cuando encuentra a su nación situada a un alto grado de cultura, de tal modo que su propia formación le es fácil; cuando ve ante sí reunidos muchos materiales, intentos perfectos o imperfectos de sus predecesores, y se acumulan tantas circunstancias externas e internas que no necesita mucho esfuerzo para aprender y es ya capaz en los mejores años de su vida de dominar con la mirada una gran obra, ordenarla y ejecutarla en un sentido determinado." Y Goethe ve también claramente que para la producción de esas circunstancias sociales, condiciones del escritor clásico, es necesaria la liquidación real del feudalismo, la realización de los contenidos sociales de la revolución burguesa. Consecuente con su línea política general expresa esa comprensión en forma negativa, pero que queda de todos modos muy clara. Dice: "No vamos a desear las transformaciones que podrían preparar la aparición de obras clásicas en Alemania."

La necesidad de plantear y resolver los problemas del arte clásico desde el punto de vista de la forma está condicionada ya por la concepción que tienen Schiller y Goethe de la situación político-social y de sus tareas. Pero esa necesidad tiene fundamentos más profundos, también, por supuesto, histórico-sociales. Al desarrollar determinadas tendencias crítico-sociales de la Ilustración, Goethe y Schiller poseen una visión clara de la desfavorable influencia de la evolución del capitalismo en la evolución del arte. (Piénsese en el análisis por Schiller de los efectos nocivos de la división capitalista del trabajo en las *Cartas sobre la educación estética*.) La división del trabajo corta la interacción inmediata entre el arte y la sociedad, y destruye con ello la influencia productiva de las exigencias del público, de las condiciones generales de la receptividad, de la preparación social de los contenidos poéticos, de la determinación social inmediata de los géneros, etc. El escritor que no quiere dejarse arrastrar por las tendencias burguesas inmediatas, destructoras y disolventes de la forma, se encuentra reducido a sí mismo en todas las cuestiones de dación de forma estética, y hasta obligado a nadar contra la corriente en todos los problemas esenciales de esa naturaleza. Goethe escribe a Schiller a propósito de esa situación del poeta moderno: "Desgraciadamente, también nosotros los modernos nacemos a veces poetas, y entonces nos martirizamos en todo el género sin saber realmente en qué punto estamos, pues, si no me equivoco, las determinaciones específicas deberán venir de afuera para determinar la ocasión del talento. ¿Por qué es tan infrecuente que escribamos un epigrama en sentido griego? Porque vemos muy pocas cosas que lo merezcan. ¿Por qué es tan infrecuente que nos salga algo épico? Porque no tenemos oyentes. ¿Y por qué es tan intensa la aspiración al trabajo teatral? Porque entre nosotros el drama es la única clase de poesía que madura en los sentidos y de cuyo ejercicio puede esperarse un cierto goce presente."

De esa situación social, de esa falta de la "determinación desde afuera" exigida por Goethe, nace según ambos poetas el enturbiamiento de los problemas formales, la oscilación entre un realismo empírico y mezquino y un fantasear idealista amanerado, la confusión general de los géneros, la mezcla universal de éstos en la literatura y el arte modernos. Schiller escribe a Goethe acerca de esta cuestión: "Y en general os pregunto a este propósito si la inclinación de tantos artistas de talento de nuestra época a *poetizar en el arte* no debería explicarse por el hecho de que en una época como la nuestra no haya más acceso a lo estético que lo poético y, por tanto, todos los artistas exigentes de espíritu — puesto que sólo una sensibilidad poética ha sido capaz de despertarlos — no muestran tampoco en la representación plástica más que la imaginación poética. No sería grave el daño si no

ocurriera que, desgraciadamente, el espíritu poético de nuestra época se ha especificado de un modo muy desfavorable para la producción artística figurativa. Como ya la misma poesía se ha separado tanto de su concepto genérico (única cosa que la pone en relación con las artes figurativas), no puede ser una buena guía para el arte, y sólo negativamente (por elevación por encima de la naturaleza común) y no positiva y activamente (por determinación del objeto) puede influir en el artista." De esa situación nace, según la opinión de Schiller, la dúplice tendencia falsa del arte moderno: el apegarse a la realidad empírica inmediata, sin penetrar hasta las determinaciones esenciales del objeto que hay que representar, y el rebasamiento idealista de la realidad sensible.

Esa misma situación produce también la constante mezcla de los géneros. Goethe escribe en una carta a Schiller: "Me ha llamado mucho la atención el que nosotros los modernos estemos tan inclinados a mezclar los géneros, y hasta el que ni siquiera seamos capaces de distinguirlos entre sí... Esas tendencias realmente infantiles, bárbaras, de mal gusto, deberían provocar la resistencia de todas las fuerzas del artista; éste tiene que separar una obra de arte de otra mediante impenetrables círculos mágicos, mantener cada una en su propiedad y sus propiedades como lo hicieron los antiguos, que por eso llegaron a ser y fueron artistas tales. Pero ¿quién puede separar su barco de las olas en que se sostiene? Contra viento y corriente se navegan sólo distancias escasas." Y Goethe expone detalladamente cómo todo el arte moderno tiende a la pintura, toda la poesía moderna al drama, disolviendo así y destruyendo las formas de la plástica y de lo épico.

Es cosa fácil comprobar ante tales manifestaciones el clasicismo de Goethe y de Schiller, y no hay duda de que sus tendencias tienen determinados elementos de clasicismo. Pero sería una vulgarización grosera de las concepciones artísticas de ambos el no ver en su búsqueda formal más que clasicismo. En seguida veremos que Balzac registra y acepta en su crítica

de Stendhal precisamente esas mismas tendencias a lo pictórico y lo dramático, considerándolas rasgos esenciales y específicos de la novela moderna. Es verdad que Goethe y Schiller, por el contrario, se oponen a esas tendencias. Pero eso no basta para hacer de ellos meros "clasicistas". También Stendhal era muy crítico respecto de ellas, precisamente a propósito de Balzac.

El rebasamiento de las tendencias meramente clasicistas se manifiesta ya en el hecho de que para Goethe y Schiller los géneros no son formaciones separadas mecánica y rígidamente, sino que los dos poetas han pensado siempre, al mismo tiempo que separaban rigurosamente los géneros, en la conexión dialéctica de éstos, en su vinculación dialéctica. (El hecho de que esa dialéctica sea idealista, especialmente en el caso de Schiller, acarrea, como veremos luego, una serie de deformaciones del planteamiento y de la solución, pero no perjudica el rebasamiento metodológico de la rígida separación clasicista de los géneros). Nos limitaremos a citar a este propósito una manifestación de Schiller a Goethe acerca de la conexión dialéctica entre la tragedia y la épica: "Añadiré todavía lo siguiente: así se produce una atractiva pugna de la poesía como *genus* con la *species* de ella misma, que es siempre muy aguda en la naturaleza igual que en el arte. El arte poético como tal lo hace todo sensiblemente presente, y así obliga también al poeta épico a actualizar lo ocurrido, con la peculiaridad de que el épico no puede borrar el carácter de pasado. El arte poético como tal hace que todo lo presente sea pasado, y elimina toda proximidad (por medio de la idealidad): de este modo obliga al dramaturgo a mantener distanciada de nosotros la realidad misma que se nos impone individualmente, y a dar así al ánimo cierta poética libertad respecto de la materia. De este modo, la tragedia aspirará siempre, en su supremo concepto, al carácter épico, y sólo gracias a esa aspiración a lo *alto* se hará poesía. Y el poema épico tenderá igualmente al drama, y sólo mediante ese *descenso* tendencial consumará plenamente el concepto poético

genérico; precisamente aquello que hace de ambas cosas obras poéticas las acerca... La tarea propia del arte — cuyo supremo punto es siempre la reunión del carácter con la belleza, de la pureza con la plétora, de la unidad con la totalidad, etcétera — consiste precisamente en evitar que esas recíprocas aspiraciones degeneren en mezcla y confusión de límites." Luego Schiller analiza el *Hermann und Dorothea* de Goethe como epos que tiende a la tragedia, y su *Iphigenie* como drama que tiende al epos.

Esa interacción dialéctica de los géneros literarios, ese enriquecimiento recíproco de todos ellos, es un rasgo característico de la teoría y la práctica literarias del período postrevolucionario. Desde el punto de vista de la teoría de los géneros podría identificarse incluso el núcleo de la estética romántica en la acentuación de este momento, que es sin duda al mismo tiempo una exageración. Y aunque no lo supiera la mayoría de los escritores y teóricos románticos de la literatura, la tendencia procedía de la creciente contradictoriedad de la moderna vida burguesa, ya indominable con la vieja pureza y la vieja simplicidad de la forma clásica.

La irresistible potencia del movimiento romántico, que en los primeros decenios del siglo XIX inundó realmente toda literatura europea, se basa precisamente en que fue un producto orgánico necesario de la nueva vida que crecía. Es verdad que el romanticismo, como acaba de indicarse, llevó la dialéctica de la intrincación de las formas hasta la disolución de éstas, casi hasta la mezcla y la aniquilación total de los géneros; con ello ha extremado al máximo la nueva tendencia propia de las nuevas formas de vida. La tendencia común de los escritores realmente grandes del período que va de 1789 a 1848 consiste precisamente en que han recogido en su método productivo y en su teoría de la literatura esa tendencia romántica, como resultado necesario de las nuevas formas de vida, pero sólo como momento destinado a ser superado; y en que precisamente mediante la superación de las tendencias románticas han intentado producir una nueva forma

grande literaria. La lucha con el romanticismo es al mismo tiempo una pugna por el dominio poético de las nuevas formas de vida.

Esa lucha con el romanticismo se realiza en la teoría y en la práctica de todos los poetas importantes del período. Balzac ha mostrado muy claramente en el prólogo a la *Comédie humaine* la significación del romanticismo de Walter Scott para su propia producción y, al mismo tiempo, que la superación de ese romanticismo en el sentido de un gran realismo social no es posible más que por una intensificación y una superación dialécticas de las tendencias románticas. Y en su importantísima crítica de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal dice claramente que junto al clasicismo y al romanticismo hay una tercera orientación de la literatura, la cual aspira a una síntesis de las otras dos. Escribe Balzac: "No creo que fuera posible una pintura de la sociedad moderna con los rígidos métodos de la literatura de los siglos XVII y XVIII. La introducción del elemento dramático, de la comparación, de la imagen, de la descripción, del diálogo, me parece absolutamente necesaria para la literatura moderna."

Es claro que esas tendencias no pueden presentarse tan consciente y claramente en Goethe o en Schiller como más tarde en Balzac o en Heine. El movimiento literario romántico, visto como gran tendencia artística europea, empieza precisamente después de la colaboración de nuestros dos poetas; Goethe y Schiller no viven juntos más que los comienzos del romanticismo alemán, los intentos de los hermanos Schlegel de formular teoréticamente el arte romántico, las primeras obras de Tieck, etc. A ello hay que añadir que Schiller, como es sabido, se cerró con una recusación total a la teoría literaria de los Schlegel. Tanto más interesante es que, por lo que hace a la cosa misma, las tendencias se encontraban tanto en él como en Goethe, y que el posterior problema básico de la literatura grande europea — la superación de las tendencias románticas para hacer de ellas un momento de la gran conexión realista — se dé en ellos ya antes de la aparición del

romanticismo como orientación literaria configurada. (Piénsese sobre todo en el *Wilhelm Meister* y en los análisis y las críticas epistolares de Schiller sobre esa obra).

Por supuesto que la superación aludida está tan escasamente lograda en nuestros dos poetas como en los posteriores grandes escritores del período. Particularmente en la tardía obra dramática de Schiller, en la cual se aprecian claramente los motivos románticos antes de la aparición del romanticismo como gran corriente literaria europea, esa superación no se ha conseguido realmente más que en casos muy excepcionales. *Die Braut von Messina* [La novia de Messina] es, a pesar de todos los esfuerzos de Schiller por darle una necesidad antigua, pura y simplemente el primer "drama del destino"; *Die Jungfrau von Orléans* [La doncella de Orléans] muestra por su parte la disolución romántica de la unidad de la forma dramática por el colorido histórico emocional, la introducción de la lírica milagrera — exactamente igual que el posterior drama romántico, desde Tieck hasta Víctor Hugo; etc. Tendencialmente, desde luego, la reducción de los motivos románticos a la condición de momento superado es la orientación dominante de la teoría y la práctica de Goethe y de Schiller. Y esa orientación determina en lo esencial su actitud teórica respecto de viejas cuestiones estilísticas relacionadas con la recepción y la superación de los motivos románticos, con el reconocimiento de la vida presente como momento determinador del contenido y de la forma de la poesía. (Nada tiene que ver con esto el que el viejo Goethe recuse violentamente el romanticismo. Lo que está condenado entonces es el final reaccionario y oscurantista del romanticismo alemán; pero hasta el final de su vida sigue interesándose positivamente por Walter Scott, Víctor Hugo, Manzoni, etc.)

Así pues, los esfuerzos poéticos de Goethe y de Schiller y su lucha doctrinal por la pureza de la forma literaria se desarrollan a lo largo de una línea dúplice y contradictoria. Su punto de partida es la comprobación del hecho de que todo

arte moderno tiene que ser, por su esencia, por la situación histórica en que nace, imperfecto y problemático. Los grandes tratados de teoría del arte resultado de su colaboración (*Der Sammler und die Seinigen* [El coleccionista y los suyos] de Goethe y *Uber naive und sentimentale Dichtung* [De la poesía ingenua y la sentimental] de Schiller) fundamentan teoréticamente esa afirmación. Y Goethe ha comentado del modo siguiente su trabajo citado en una carta a Schiller: "Todos los artistas modernos pertenecen a la clase de lo *imperfecto* y caen, pues, más o menos exactamente en las diversas rúbricas. [En su artículo Goethe intenta sistematizar las imperfecciones típicas de los artistas modernos. Las denominaciones que siguen son las "rúbricas" de ese sistema*]... Reconociendo que Miguel Ángel es un *fantasmista*, Corregio un *ondulista*, Rafael un *caracterista*, dichas rúbricas cobran una enorme profundidad, pues permiten contemplar a esos hombres extraordinarios desde el punto de vista de sus limitaciones, sin dejar por ello de reconocerlos como reyes o sumos representantes de enteros géneros artísticos." En ese paso va Goethe más allá que Schiller en su célebre ensayo en cuanto a acentuación de la problemática del arte moderno, pues el primero pretende ahora descubrir ya en el Renacimiento esa moderna problemática, aunque a un nivel muy superior, mientras que Schiller ha tratado aún a Shakespeare como artista "ingenuo", es decir, como poeta estilísticamente emparentado con los griegos, no con los modernos, y del mismo rango que ellos. Por otra parte, Goethe y Schiller no contemplan la Antigüedad como un modelo inalcanzable por principio, ni la perfección del arte antiguo como algo imposible a priori para el artista actual. El estudio de la Antigüedad, el descubrimiento y la aplicación de las leyes artísticas de la práctica antigua, tiene que servir, por el contrario, para superar la problemática artística de la Edad Moderna mediante la conciencia

* Lo entrecorchetes es acotación de Georg Lukács.

artística y la plena claridad acerca de las leyes de la dación de forma.

En eso se expresa al mismo tiempo, ciertamente, el aspecto idealista de esta teoría del arte. Goethe y Schiller tienen sin duda a veces penetraciones extraordinariamente profundas y claras en la conexión de la problemática del arte moderno con la evolución social de su presente. Pero no pueden concebir el problema de la forma artística como un producto de esa evolución social (producto, por supuesto, no mecánico). La determinación social de la forma artística tiene sin duda una función importante en su teoría del arte; pero los dos poetas, a consecuencia de su actitud filosófica-idealista, no pueden obtener de su profunda visión todas las consecuencias correctamente inferibles. Así se enredan en utopía idealista, en la ilusión de poder sanar mediante la cura de la conciencia artística enfermedades debidas al ser social, en la ilusión de poder superar desde el lado de la forma la problemática del arte moderno.

En eso consiste el relativo clasicismo de la estética de Goethe y de Schiller, no en la apelación a la Antigüedad. El estudio de las leyes del arte antiguo es una tendencia justificada y necesaria, sin la cual es difícil que se llegue a producir un arte grande o que puedan conocerse las leyes de la forma. Marx ha llamado a los griegos "niños normales" de la evolución de la humanidad, y ha visto en sus grandes creaciones artísticas "normas y modelos inalcanzables". Marx añade ciertamente que esa norma vale sólo en "cierto sentido". Lo que Marx propone es que se estudien precisa y concretamente las condiciones en las cuales nacen el contenido y la forma de un determinado período artístico sobre la base de su ser social, que se reconozca claramente qué formas se aplican en un determinado período de la evolución del arte y cómo pueden aplicarse. "La dificultad", escribe Marx, "está sólo en la formulación general de esas contradicciones. En cuanto que se especifica quedan explicadas." La actitud básica idealista (esencialmente abstracta e incapaz de resolución concreta)

de Goethe y de Schiller les impide practicar consecuentemente dicha especificación.

En el fondo de esa incapacidad de plantear y resolver adecuadamente este problema se encuentra una necesidad social: la necesaria problemática de todo el arte moderno. Marx observa que "la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía". Todos los artistas modernos importantes notan esa hostilidad, y la sienten tanto más profundamente cuanto más progresa la producción capitalista. El período de la Revolución Francesa y del triunfo simultáneo de la revolución industrial en Inglaterra significan, también desde este punto de vista, un profundo corte en la evolución del arte y la teoría burgueses modernos. El ingenuo entusiasmo con el cual los grandes realistas del siglo XVIII han conquistado para la poesía la vida cotidiana burguesa, creando el tipo de la novela moderna sin plantearse muchos problemas de forma, se agota finalmente y abre paso a una inevitables reflexión acerca de la problemática de aquel ser y de la forma artística que le es adecuada.

Esa reflexión procede a lo largo de una línea doble cuya contradictoriedad no pudo ser consciente en los artistas ni en los teóricos más que muy pocas veces y nunca de un modo completo. Se trata de la intrincación de los dos problemas siguientes. O bien hay que deducir del estudio de la Antigüedad el sistema de las legalidades artísticas con cuya ayuda el artista podrá expresar la *peculiaridad específica* de la vida moderna — y entonces el estudio de la Antigüedad sirve para descubrir y construir las formas y las leyes formales del *moderno período burgués* —; o bien hay que identificar, por medio de dicho estudio, un sistema de leyes generales "atemporales" con cuya ayuda pueda producirse también en el presente — a pesar de la problemática hostil al arte que hay en la vida contemporánea — un arte clásico, o sea, la superación de la *problemática social y de contenido del presente burgués* con la ayuda de la antigua forma creadoramente renovada.

El primer camino, seguido, entre los artistas modernos,

con la máxima consecuencia por Balzac, es también el de Goethe en el *Wilhelm Meister* y en el *Faust*, y lleva a la teoría de la novela moderna, a la configuración sin reservas de toda la problemática y toda la fealdad antiartística de la vida moderna, a la superación artística de esa problemática precisamente por el procedimiento de aceptarla hasta las últimas consecuencias. Balzac precisamente ha notado y dicho del modo más preciso y claro que por ese procedimiento ha de quedar siempre en pie una profunda problemática artística. Sus novelas-confesión de temática artística, sobre todo el *Chef d'œuvre inconnu*, dan testimonio de la coherencia con que ha procedido por ese camino prescrito por los principios artísticos específicamente modernos, y de cómo esa consecuencia lleva a la autodisolución, a la aniquilación de la forma artística.

El otro camino lleva inevitablemente a un cierto apartamiento de las cuestiones más profundas de la vida moderna, provoca una huida de esa problemática. Pues para que un material temático de la vida moderna de lugar a una configuración formal que contenga la antigua claridad de la línea, la antigua sencillez y parquedad de la composición, etc., tiene que estar él mismo previamente depurado de la aludida problemática interna y puesto con ello a una cierta distancia de las cuestiones centrales de la vida presente. El *Hermann und Dorothea* de Goethe es el producto típico de este segundo camino y sin duda la obra grande del poeta en la que éste se ha acercado más a la sencillez y la grandeza artísticas antiguas. Pero no lo ha conseguido sino al precio de reducir el epos que buscaba a un idilio. Sin quererlo — y sin darse cuenta de ello, como tampoco se la dio Schiller —, Goethe ha confirmado la profunda visión de Schiller en *De la poesía ingenua y la sentimental:* que la elegía, la sátira y el idilio son las formas típicas de lo moderno-sentimental. Pese a su forma antigua, el *Hermann und Dorothea* es tan sentimental-problemático como el *Wilhelm Meister*, pero con otras formas.

Esa contraposición de *Hermann und Dorothea* con *Wilhelm Meister* tiene mucha importancia en el epistolario que estamos estudiando. Los dos poetas ven claramente que el *Wilhelm Meister* es el primer gran intento de representar los problemas de la vida burguesa alemana en una movida totalidad, como un amplio cuadro de conjunto, y que con esa obra ha nacido el nuevo tipo de una gran novela moderna. Los dos reconocen que la grandeza de esa novela consiste en que da forma a la totalidad de esos problemas en una gran conexión épica, y que, por tanto, el *Wilhelm Meister* es una novela cuya forma aspira constantemente a la grandeza del epos. Con ello han identificado un rasgo esencial de la novela moderna. Más tarde Hegel había de decir que la novela es "la epopeya moderna". Goethe y Schiller, empero, no han reconocido — no podían hacerlo — que el fracaso de esa aspiración de la novela a epopeya es un rasgo esencial de la novela, no un defecto de ella. Sólo puede hablarse de defecto o deficiencia si se refiere uno a la problemática de todo el arte del período burgués: sólo en la medida en que uno se da cuenta de que el reflejo artístico adecuado de un material temático tan necesariamente contradictorio no puede ser sino una forma contradictoria en sí, como la novela burguesa, una forma cuya grandeza estriba precisamente, igual que su perfección, en la fidelidad consecuente a la problemática que le subyace.

Goethe y Schiller han identificado esa problemática de la forma artística de la novela también en la alta perfección del *Wilhelm Meister*. Y también han visto con toda claridad el hecho formal, la aspiración de la novela a epopeya y el fracaso de esa aspiración. Pero, por el unilateral prejuicio del ideal del epos antiguo, han desarrollado falsamente ese descubrimiento, entendiéndolo como un defecto del *Wilhelm Meister*. En una carta en la que resume su definitiva impresión de conjunto acerca del *Wilhelm Meister*, Schiller ha formulado muy claramente el fundamento de ese juicio unilateral: "También he releído hace poco el *Meister*, y nunca se me ha impuesto tan claramente la importancia de la forma externa. La forma del *Meister*, como toda forma novelística, es

en última instancia no-poética, se encuentra exclusivamente en el campo del entendimiento, sometida a todas las exigencias de éste, y participa también de todos sus límites. Pero como es un espíritu auténticamente poético el que se sirve de esa forma y expresa en ella situaciones poéticas, se produce una curiosa oscilación entre un ánimo poético y otro prosaico, a la que no sabría dar nombre. Diría pues que le falta al *Meister* (a la novela), una cierta audacia poética, porque, como novela, siempre quiere dar razón al entendimiento; y que le falta también verdadera sobriedad (pese a exigirla en cierto sentido él mismo), porque nace de un espíritu poético." (Goethe, por su parte, ha dicho una vez, malhumorado, que el *Wilhelm Meister* es una "pseudoepopeya".) Schiller contrapone luego a esa problematicidad del *Wilhelm Meister* la perfección de *Hermann und Dorothea*. "¿Quién no siente ya en el *Meister* todo lo que hace al *Hermann* tan maravilloso? No le falta a aquel nada de vuestro espíritu, aferra el corazón con todas las fuerzas del arte poético y regala siempre un goce renovado; pero el *Hermann* (sin más que su forma puramente poética) me lleva a un divino mundo poético, mientras que el *Meister* no me libera completamente del mundo real."

Es muy característico que Schiller reconduzca esa contraposición estrictamente a la forma, y que no vea que por detrás de las diversas configuraciones de las dos obras se esconden actitudes también diversas respecto al contenido vital mismo; con eso deforma Schiller idealísticamente su concepción, por lo demás tan madura, de la forma. Pero no menos característico es que *Goethe* reaccione a esa crítica expresando su completo acuerdo: "Me alegro de que *Hermann* esté en vuestras manos y se sostenga bien en ellas. Entiendo perfectamente lo que decís del *Meister:* todo ello es verdad, y aún más que eso. Precisamente su imperfección es lo que más fatiga me ha dado. Una forma pura ayuda y sostiene, mientras que una impura obstaculiza y deforma por todas partes. Mas quédese como está, que no volverá fácilmente a ocurrirme un error en el objeto y en la forma; y esperemos a ver qué quiere conceder-

nos el genio del otoño de la vida." Es claro que en esa carta Goethe considera al *Meister* como un "error". Ambos poetas se deciden sin vacilación por *Hermann und Dorothea* contra *Wilhelm Meister*, por el epos micrologizado en idilio contra la gran novela moderna.

Si esa elección hubiera sido consecuente en la teoría y en la práctica, podría realmente hablarse de clasicismo a propósito de las tendencias comunes de Goethe y Schiller. Aunque, por supuesto, también el *Hermann und Dorothea* es mucho menos clásico de lo que supusieron Goethe y Schiller en su entusiasmo por la forma de esa obra. Y aunque cuando Goethe se ha esforzado de verdad por escribir obras "auténticamente clásicas" en base a su conocimiento de las formas de la Antigüedad, el resultado ha sido el fracaso. Era Goethe un artista demasiado realista en el sentido moderno para poder olvidar realmente o dejar de lado el contenido vital presente. *Hermann und Dorothea* debe su existencia y su forma a la Revolución Francesa exactamente igual que el drama *Die natürliche Tochter* [La hija natural], conscientemente escrito con intenciones clasicistas. Y no es casual que los proyectos goethianos nacidos casi puramente del conocimiento de las formas y del entusiasmo por ellas (como el *Achilleis*) se hayan quedado en fragmento. Esa tendencia a la forma pura ha sido mucho más peligrosa para Schiller (*Die Braut von Messina* [La novia de Messina]), aunque tampoco en su caso puede desconocerse que el fundamento de sus dramas tardíos está dado siempre por los grandes problemas de la época (las cuestiones de la unidad nacional, etc.). Pero sería caer en el extremo opuesto, falso y antihistórico, el no ver en la tendencia "clasicista" de Goethe y Schiller más que un mero "defecto" o error. Pues tras ese contradictorio planteamiento de Goethe y de Schiller se encuentra precisamente el gran problema central del arte moderno del siglo XIX: la cuestión de la superación artística de la fealdad, del carácter no-artístico de la vida burguesa. Si se quiere entender realmente ese período del moderno desarrollo del arte — y la actividad común de Goe-

the y Schiller introduce precisamente ese último gran salto del arte burgués y constituye desde muchos puntos de vista su culminación —, hay que estimar correctamente las tendencias realistas del "clasicismo" de ambos a pesar de sus indiscutibles tendencias a la huida, y a pesar de las innegables deformaciones idealistas de sus soluciones.

En el caso de Goethe las cosas están bastante más claras y manifiestas que en el de Schiller. Goethe ha sido durante toda su vida un gran realista. La orientación hacia una purificación clasicista de la materia temática vital es para él una huida consciente de los últimos y trágicos conflictos y contradicciones que le plantea la vida moderna. Lo dice del modo más abierto cuando, en carta a Schiller, habla de su incapacidad de escribir una tragedia: "La verdad es que no me conozco lo bastante para saber si soy capaz de escribir una tragedia; pero ya la misma idea me asusta, y estoy casi convencido de que ya el mero intento podría destruirme." Goethe dice aquí muy claramente que su evitación de las últimas consecuencias de la contradictoriedad de la vida moderna no obedece en modo alguno a consideraciones artísticas, a principios formales. Estas cuestiones son meras consecuencias de una actitud básica ante la vida moderna, y sus mayores obras han nacido precisamente por el hecho de que en los asuntos decisivos ha conseguido superar una y otra vez ese su instinto vital.

La situación de Schiller es más complicada. Schiller era un trágico de nacimiento: su elemento vital ha sido realmente la contradicción en sus agudizaciones trágicas. Por eso en su caso la inclinación clasicista parece nacida de consideraciones puramente formales. Pero esa apariencia engaña. Por una parte, esa tendencia clasicista ha nacido en Schiller de su actitud política respecto de los problemas del período post-revolucionario, de su recusación del método revolucionario de destruir el feudalismo. Con eso Schiller ha eliminado del mundo de sus temas el problema trágico más profundo de su época, y comparando el *Wilhelm Tell* con sus dramas juveniles,

pueden apreciarse muy claramente las consecuencias formales de esa orientación política. Por otra parte, el correcto planteamiento por Schiller de la solución estilística de los problemas de la vida moderna queda deformado por un idealismo filosófico.

Goethe y Schiller han sostenido siempre una lucha acertada y justificada contra el mezquino naturalismo fotográfico de sus contemporáneos. Esa pugna se deforma, empero, también en el caso del idealismo de Schiller, hasta llegar a ser a veces una contraposición rígida, excluyente y antitética de la "verdad" con la "realidad". En la introducción a *La novia de Messina* ha escrito Schiller acerca de la relación entre el arte y la realidad que el arte puede "ser más verdadero que toda la realidad y más real que toda apariencia. De ello resulta sin más que el artista no puede utilizar ningún elemento de la realidad tal como lo encuentra, y que su obra tiene que ser en *todas* sus partes ideal, igual que, como un todo ha de tener realidad y concordar con la naturaleza". Como idealista filosófico que ha buscado el camino que lleva del idealismo subjetivo al objetivo, Schiller no podía formular el rebasamiento de la reproducción mezquina de la realidad inmediata más que desligando de toda conexión con la vida y concibiendo como elementos de un mundo ideal las determinaciones esenciales de la vida que deben ser configuradas por el arte. Esta deformación general de los problemas se acentúa en la obra de Schiller por el hecho de que oscila constantemente entre una espléndida concepción objetiva de las contradicciones de la vida histórica y un estrechamiento moralista de esos problemas, o sea, dicho filosóficamente, entre un idealismo objetivo que hace de él uno de los principales precursores de Hegel y una mera continuación, interpretación y aplicación del idealismo subjetivo de Kant. Su práctica artística resulta ser así un reflejo exacto de su situación filosófica intermedia entre Kant y Hegel. Junto a cuadros históricos monumentales de sintética grandeza, como no los había conocido la literatura dramática desde Shakespeare, se encuentran en la obra

de Schiller deformaciones de las grandes conexiones históricas en un moralizar mezquino, subjetivo y kantiano. Piénsese, por ejemplo, en la espléndida historicidad del primer proyecto del personaje de la reina Isabel en *Maria Stuart* [María Estuardo] y en el resultado final en la obra terminada.

El problema básico real de Schiller y Goethe, que subsiste a pesar de todas esas deformaciones ideológicas, es la concepción y la representación de las grandes contradicciones reales de la vida moderna, el reconocimiento de que el pegarse mezquina y exactamente a los detalles de la vida cotidiana es un obstáculo para la configuración de los grandes problemas en su forma pura. No menos justa es su percepción de que la vida burguesa moderna ofrece desde este punto de vista un material peligrosamente contradictorio para el arte. Y ello en dos sentidos. Es muy interesante observar que Schiller, a pesar de sus tendencias filosóficamente idealistas, ve con claridad ese doble peligro — el pseudorrealismo mezquino y la estilización idealista vacía (retoricismo, fantastiquería, etc.) — y se da perfecta cuenta de los peligros de la segunda tendencia para su propia producción. Así teme, por ejemplo, mientras trabaja en el *Wallenstein*, caer en cierta sequedad. Esa sequedad, escribe Goethe, "nació de un cierto temor a caer otra vez en mi antigua manera retórica, y de un temeroso esfuerzo por permanecer cerca del objeto... Por eso es más necesario que nunca, cuando se trata de evitar los dos descarríos, el *prosaico* y el *retórico*, esperar un estado de ánimo muy puramente poético."

Goethe y Schiller buscan siempre la escapatoria de esas dificultades por la investigación de las leyes formales del arte antiguo y su interpretación como leyes del arte en general. Pero esa búsqueda es sólo aparentemente búsqueda de la mera forma. El concepto de forma con que trabajan Goethe y Schiller está enlazado del modo más íntimo con los problemas decisivos del contenido. Aunque la formulación de la interrelación dialéctica del contenido y la forma sea en Goethe y en Schiller muchas veces insuficiente o idealísticamente deformada, su tendencia básica se orienta a determinar la interrelación dicha.

Schiller formula las tendencias de ambos en una carta a Goethe, puntualizándolas en dos aspectos. El primer punto es la determinación del objeto artístico. "Por de pronto me parece que es muy ventajoso partir del concepto de *determinación absoluta del objeto*. Pues podría mostrarse que todas las obras de arte fracasadas por una elección inhábil del objeto sufrieron de una indeterminación del mismo y de la consiguiente arbitrariedad." Esa determinación del problema del objeto artístico, seguida por Goethe, a partir de ese período, con exactitud a menudo pedante, lleva a la concreción de los problemas formales específicos, los problemas del género. Schiller dice al respecto, a continuación de las líneas recién citadas: "Si se suma a esa tesis la que dice que la determinación del objeto tiene que conseguirse en cada caso por medios propios de un género artístico, que tiene que resolverse dentro de los particulares límites de cada especie artística, se tendrá según me parece, un criterio suficiente para no errar en la elección de los objetos." Se ve, pues, que para Goethe y para Schiller también los problemas formales en sentido estricto se derivan de la naturaleza del objeto artístico.

Goethe y Schiller no aprenden primariamente de los griegos peculiaridades formales (como tan frecuentemente lo hicieron los clasicistas franceses del siglo XVII), sino la ley artística fundamental de que toda obra de arte tiene que expresar claramente y con necesidad las determinaciones esenciales de su objeto, de que el arte no puede perderse en detalles que sólo estén conexionados laxamente con las determinaciones esenciales o no lo estén en absoluto, y de que tiene que expresar esas determinaciones completamente y en su conexión correcta, de modo que toda oscuridad o arbitrariedad subjetiva en la configuración de esas determinaciones tiene que ser mortal para el arte.

El carácter específico de los diversos géneros se deduce de esa ley básica. La peculiaridad de los objetos, la peculiarí-

dad de la conexión de sus determinaciones esenciales, prescribe determinadas formas de expresión artística. Esas formas típicas de la expresión artística son los géneros. Y es muy interesante observar a lo largo del epistolario lo apasionada y profundamente que investigan Goethe y Schiller cada tema para averiguar en qué forma puede conseguir expresión máxima, la única adecuada. Ya en otro contexto hemos indicado que la distinción de los géneros por Goethe y Schiller es muy tajante, pero no mecanicista ni rígida. La crítica de Schiller a las tragedias del clasicista italiano Alfieri muestra que para ambos la elaboración meramente abstracta de los momentos esenciales del material, aunque corresponda a las leyes del género correspondientes, no es en modo alguno suficiente; ambos entienden esa elaboración de las determinaciones esenciales en un sentido griego, no clasicista, o sea, en el sentido del realismo grande y no en el de la estilización abstracta. Schiller escribe sobre Alfieri: "Tengo que reconocerle en cualquier caso un mérito, el cual, por cierto, contiene al mismo tiempo un reproche. Alfieri sabe presentarle a uno el objeto en forma adecuada para un uso poético, y despierta el gusto de trabajarlo: prueba, sin duda, de que él mismo no satisface, pero signo también de que ha salido felizmente de la prosa y de la historia."

La teoría de los géneros, relacionada en Goethe y en Schiller con un renovado y profundo estudio de la *Poética* de Aristóteles, parte también de ese problema central. Schiller formula su simpatía por Aristóteles en un sentido perfectamente moderno, en el sentido de su lucha contra los dos peligros del arte moderno: "Aristóteles es el verdadero juez infernal de todos aquellos que se atan como esclavos a la forma externa y de los que se sitúan más allá de ella." Y elogia a Aristóteles precisamente por ver en la fábula, en la vinculación de los acaecimientos, el problema central de toda la poesía. Formula luego ese problema como resultado de sus estudios y de su trabajo poético para el *Wallenstein*: "Cuanto más pienso en mi propio trabajo y en el tratamiento de la tragedia por los

griegos, me doy más cuenta de que el verdadero *cardo rei* de la cosa consiste en encontrar una fábula poética. El moderno lucha trabajosa y cobardemente con azares y cosas secundarias, y por el esfuerzo de acercarse bien a la realidad se carga de vaciedades e insignificancias, corriendo el peligro de perder la verdad profunda en la que se encuentra propiamente todo lo poético. Le gustaría al moderno imitar un caso real, y no se da cuenta de que una representación poética no puede nunca coincidir con la realidad, precisamente porque la primera es absolutamente verdadera."

La crítica de Schiller al proyecto épico de Goethe *Die Jagd* [La Caza] (del que el viejo Goethe ha tomado la temática de su célebre narración corta o "Novelle"), muestra lo rigurosamente que se han tomado Goethe y Schiller en su colaboración esa decisiva e importante exigencia de la configuración artística, la función decisiva de la fábula, de la acción, en la épica y en el drama: "Espero vuestro proyecto con gran ansia. Algo me preocupa el que a Humboldt le haya pasado más o menos lo que a mí, a pesar de que no habíamos hablado de ello. Él piensa que el proyecto está escaso de acción épica individual. Cuando me hablasteis de él por vez primera, también yo me quedé esperando la acción propiamente épica; todo lo que me contasteis me pareció sólo introducción y campo de esa acción entre figuras individuales, y cuando yo creí que iba a empezar la acción, resultó que ya habíais terminado." Esas líneas contienen una crítica aplastante, y todavía actual, de ese tipo de configuración narrativa que se hizo dominante en el período de decadencia de la burguesía y que cree poder ahorrarse la invención y la configuración de una verdadera fábula individual, que exprese precisamente en su individualidad el problema típico de la temática en sus determinaciones esenciales, mediante la exposición de un ambiente y la descripción de un acaecer general sólito en ese *milieu*.

Es claro que Goethe y Schiller no se contentan con esa determinación básica del problema de la dación de forma literaria. Su aspiración principal se orientaba concretamente a

descubrir la profunda discrepancia interna entre la épica y el drama dentro de aquella comunidad. Como resumen de una larga e interesantísima discusión epistolar, Goethe ha escrito su breve tratado, tan rico de contenido, *Über epische und dramatische Dichtung* [De la poesía épica y la dramática]. En ese estudio intenta formular las leyes formales más generales de la épica y del drama, destacando enérgicamente tanto lo común como lo diferencial. "El épico y el dramaturgo están sometidos a las leyes poéticas generales, especialmente a la ley de unidad y a la ley del desarrollo; además, los dos tratan objetos análogos y pueden utilizar las dos clases de motivos; su gran diferencia esencial consiste en que el épico presenta los hechos como *completamente pasados*, mientras que el dramaturgo los expone como *completamente presentes*."

Con eso descubre Goethe una de las diferencias determinantes más profundas entre la épica y el drama. Ilustra esa contraposición de un modo sumamente plástico al partir de los expositores personificados de ambos géneros, o sea, del rapsoda y del mimo. (El hecho de que esas diferencias formales y sus personificaciones se independicen de modo idealista también en la exposición de Goethe, de modo que el mimo y el rapsoda se separan algo de su fundamento social, no anula la verdad esencial de la contraposición goethiana.) Goethe concreta esa contraposición respecto del modo de conducir la acción, sistematizando en la poesía los motivos posibles de esa conducción y distinguiendo entre los predominantemente épicos o dramáticos y los que pueden aparecer en ambos géneros. Es muy simple y claro que la contraposición de lo pasado con lo presente conduzca a Goethe a ver en los motivos progresivos que promueven la acción de los específicamente dramáticos, y en los retrospectivos, que alejan la acción de su meta, los motivos predominantemente épicos.

Goethe llega a esa contraposición partiendo del estudio de los poemas homéricos, especialmente de la *Odisea*, y es muy interesante seguir la profunda veta que enlaza esa contraposición con su concepción de la novela moderna, aunque considera problemática la forma novelística y no vea en el *Wilhelm Meister* más que un pseudoepos. La alteración de todas las circunstancias sociales que producen la contraposición entre el epos antiguo y la novela moderna da al motivo retrospectivo una significación completamente distinta para la novela moderna que para el epos antiguo. El predominio de ese motivo en la novela moderna, cuando se trata ya de la lucha de individuos dentro de la sociedad, es un reflejo exacto de una de las cuestiones centrales de la moderna novela burguesa, la cuestión de la imposibilidad de dar forma a un héroe activo positivo. El motivo retrospectivo fue en el epos antiguo la dificultad objetiva de consumar un gran destino universal y nacional, universalmente social. (Piénsese sobre todo en la *Ilíada*.) En la novela burguesa ese motivo expresa el dominio de las circunstancias sociales sobre el individuo, el efecto de la necesidad social realizado a través de una cadena de aparentes casualidades en la vida del individuo. Schiller analiza de modo muy interesante por qué Lothario, pese a ser el personaje más positivo del *Wilhelm Meister*, no puede en cambio elegirse como protagonista. Es cierto que el punto de vista desde el cual ve las causas de ello es predominantemente formal y psicológico, pero detrás de sus argumentos se encuentra la correcta percepción de que una figura concebida de modo tan unívocamente positivo no podría de ninguna manera manifestarse en la vida burguesa como centro de una acción, mediante una acción, y que precisamente Guillermo Meister, con sus debilidades e insuficiencias, es más adecuado para soportar una acción que abarque la realidad entera, que incluya vivamente todos los hombres de tipo esencial y todas las relaciones humanas esenciales para esa realidad.

Esta contraposición, en torno a la cual Goethe y Schiller construyen en su epistolario las más diversas variaciones, se aplica por ellos mismos a toda una serie de importantísimos problemas específicos de la épica y el drama. Es aquí imposible aducir ni por alusión esas aplicaciones. Nos remitiremos sólo a unos cuantos ejemplos muy característicos. Goethe

subraya, por ejemplo, la gran diferencia entre la exposición épica y la dramática. "Por eso también el poema épico tiene la gran ventaja de que su exposición, por dilatada que sea, no molesta en nada al poeta, el cual puede incluso prolongarla hasta la mitad de la obra, como ocurre muy artísticamente en la *Odisea*. Pues también este movimiento retrógrado es agradable; pero precisamente por eso me parece que la exposición da mucho trabajo al dramaturgo, pues de él se espera un constante progresar en la acción, y yo diría que la mejor materia dramática es aquella en la cual la exposición resulta ya parte del desarrollo."

Schiller aplicó constantemente esas ideas a su propia práctica y a la formulación teóretica de la misma. Y, pensando hasta el final esos problemas de la estructura dramática, se acerca cada vez más a la forma del drama analítico que será más tarde (especialmente con Hebbel e Ibsen) tan importante para el desarrollo de la tragedia burguesa. Escribe sobre este tema: "Estos días me be dedicado mucho a buscar un tema de tragedia que fuera del tipo del *Edipo Rey* y facilitara al poeta las mismas ventajas. Estas son inconmensurables, aunque me limitaré a citar una: que se puede tomar como base la acción compuesta, pese a repugnarle a ésta la forma trágica, porque esa acción ha ocurrido ya y, por tanto, se encuentra completamente fuera de la tragedia. A ella se añade que lo acaecido, por inmutable, es por naturaleza mucho más terrible, y que el temor de que algo puede *haber ocurrido* afecta al ánimo muy diversamente que el temor de que algo pueda ocurrir. El *Edipo* es, por así decirlo, sólo un análisis trágico. Todo existe ya, y sólo se despliega. Esto puede hacerse con la acción más simple y el tiempo más breve, por complicados que fueran los hechos y por complicadamente que dependieran de diversas circunstancias." También en esas líneas se aprecia claramente hasta qué punto el estudio de la Antigüedad, la investigación de sus leyes artísticas, estaba condicionado por las necesidades específicas del arte moderno.

Muy interesantes son las observaciones de Goethe y de

Schiller que, partiendo de esos puntos de vista, se orientan a determinar qué momentos de un determinado material son adecuados para la elaboración poética en general, y para la épica o la dramática en particular. También en este punto la crítica de Goethe y de Schiller anticipa muchas tendencias posteriores falsas y antiartísticas de la literatura y conserva una significación actual para nuestro presente. Aduzco sólo un ejemplo. Goethe estudia, como fundamento teorético de su *Achilleis*, la cuestión de "si entre la muerte de Héctor y la marcha de los griegos de la costa troyana hay o no un poema épico". Este es el más notable de sus resultados: "La conquista misma de Troya, como momento de realización de un gran destino, no es ni épica ni trágica, y en una elaboración épica auténtica puede verse a lo lejos siempre, pero hacia adelante o hacia atrás. No puede tomarse en cuenta aquí el tratamiento teorético-sentimental por Virgilio." El intento de dar forma a esos momentos de realización o consumacion es una de las debilidades típicas y las faltas de estilo características de la posterior literatura burguesa. (Recuérdese la *Salambô* de Flaubert y algunas cosas de Zola, etc.).

De este modo la línea básica del estudio de las leyes del arte en la Antigüedad se orienta siempre en Schiller y Goethe a una teoría del arte específicamente moderno, o está por lo menos profundamente relacionada con los problemas del arte moderno incluso cuanto parece dominar temática y formalmente la máxima contraposición. Este hecho básico no queda anulado porque la teoría del arte de Goethe y de Schiller busque la superación de la fealdad específica y del carácter específicamente antiartístico de la vida burguesa de un modo a veces algo formalista, en un sentido que aparta del realismo. Especialmente hay que guardarse de tomar demasiado al pie de la letra las formulaciones, a menudo polémicamente exageradas, contra el realismo vulgar de sus contemporáneos, para deducir de ella una tendencia al completo antirrealismo, como hacen los intérpretes burgueses.

Las importantísimas observaciones formales de Goethe y

de Schiller sobre las transformaciones producidas por la versificación de escenas prosaicas (durante el trabajo del *Wallenstein* o el del *Faust*) son, precisamente por su gran concreción, lo contrario de un formalismo: muestran y revelan las transformaciones de contenido y estructurales derivadas de la forma versificada y contribuyen así a concretar la teoría de la expresión poética, la comprensión de la interacción entre el contenido y la forma. No podemos aducir aquí más que una parte de esas importantes observaciones, pero bastan plenamente las que aduciremos para mostrar que el esfuerzo por conseguir una forma superior representa en Goethe y en Schiller precisamente lo contrario de lo que por los experimentos formalistas de nuestra época ha dominado transitoriamente en la literatura y aun se pasea como un fantasma por la cabeza de muchos. Schiller escribe sobre sus experiencias al pasar el *Wallenstein* de la prosa inicial al verso: "Nunca me había convencido tanto como en mi actual trabajo de lo exactamente que van juntas en la poesía la materia y la forma, hasta la externa. Desde que me dedico a transformar mi lengua prosaica, en una lengua poético-rítmica, me encuentro ante una jurisdicción completamente nueva; incluso muchos motivos que en la redacción prosística parecían perfectamente en su lugar me resultan ahora inutilizables; valían meramente para el corriente entendimiento casero, cuyo órgano parece ser la prosa; pero el verso exige categóricamente relaciones con la imaginación, y consiguientemente he tenido que hacerme más poético en varios de mis motivos. Realmente, todo lo que tiene que levantarse por encima de lo vulgar debería concebirse en verso, al menos inicialmente, pues lo superficial y bajo no se traiciona nunca tan luminosamente como cuando se dice con un escribir vinculado... En una producción dramática el ritmo logra esta cosa grande y significativa: que, al tratar todos los caracteres y todas las situaciones según *una* sola ley y realizarlos, pese a sus diferencias internas, en *una* sola forma, obliga al poeta y al lector a exigir algo puramente universal, puramente humano, de todo, por característico y

vario que sea. Todo tiene que unificarse en el concepto genérico de lo poético, y a esa ley sirve el ritmo, como representante y como instrumento, porque lo concibe todo bajo su contrario. Él compone de este modo la atmósfera de la creación poética, y lo grosero se queda atrás: sólo lo espiritual puede ser sostenido por ese sutil elemento."

El punto de vista decisivo para la estimación de la tendencia básica de esa teoría del arte tiene que consistir en apreciar que — pese a todos los elementos de alejamiento de la vida actual — Goethe y Schiller han intentado superar la fealdad y el carácter no-artístico de la vida moderna por la vía de la lucha con el material inevitablemente aceptado, por la vía de la superación artística del carácter no-artístico del material mismo, en apreciar que han tomado el mismo camino — y hasta puede decirse que lo han abierto — de los grandes realistas de la primera mitad del siglo XIX. La depuración de su temática de los elementos demasiado próximos a la realidad, demasiado actuales, no altera en nada esencial esa actualidad en sentido histórico. Es verdad que a veces la temática se pone a una tal lejanía aérea y abstracta que la relación con la actualidad se hace difícilmente visible y hasta se deforma en el contenido. (*Die natürliche Tochter* [La hija natural]. Pero la conexión existe siempre y la distanciación de la temática respecto de la grande y general contradicción social que la subyace según las concepciones de Goethe y de Schiller puede dar pie a un generoso tratamiento realista del tema actual. Así escribe interesantemente Goethe a su amigo Meyer acerca del *Wallenstein* de Schiller, elogiando el que Schiller "le anteponga como prólogo *Wallensteins Lager* [El campamento de Wallenstein], en el que la masa del ejército, como el coro de los antiguos, se presenta con peso y con fuerza, porque al final de la obra todo depende de que la *masa* no se queda con el personaje cuando éste altera la *fórmula* del servicio. Es, de un modo más *recalcado* y, por tanto, más significativo para el arte, la historia de Dumouriez..."

La contradictoriedad dialéctica de la posición de Goethe

y de Schiller no se encuentra pues en una pugna externa entre el realismo y el "clasicismo". Esa contradictoriedad es más bien la más profunda contradicción del gran arte burgués, especialmente del período 1789-1848, la base de toda su práctica llamada clasicista. Esa contradictoriedad se manifiesta tanto cuando Goethe y Schiller siguen consecuentemente hasta el final su camino clásico como cuando son infieles al ideal formal clásico y atienden, con aparente inconsecuencia, a una temática indominable con medios formales clásicos. Esta aparente inconsecuencia, arraiga profundamente en la naturaleza del clasicismo de Goethe y de Schiller. Ya hemos hablado de las tendencias pre-románticas y románticas de Schiller, y ahora indicaremos de paso que Schiller ha jugado constantemente en el período de esas tendencias con un tema que debía presentar en la escena el París de su época. La dúplice tendencia es, como siempre, todavía más clara en Goethe. No es nada casual el que tras una larga pausa haya reanudado el trabajo del *Faust* precisamente en la época de colaboración con Schiller. No puede sorprendernos el que tanto Goethe cuanto Schiller notaran en ese trabajo, en el estilo del *Faust*, una cierta contradicción con sus tendencias clasicistas. Lo esencial es que Goethe reanudara entonces precisamente ese trabajo, y el que Schiller lo acogiera entusiásticamente y colaborara teorética y prácticamente en la clarificación de los problemas formales de esa obra.

La apariencia de inconsecuencia teorética desde el punto de vista de la teoría clásica del arte se expresa muy claramente en las formulaciones de Goethe, por ejemplo, cuando escribe que "me tomo las cosas más cómicamente trabajando en esta composición barbárica [*el Faust*] y pienso más en rozar las supremas exigencias que el realizarlas". Pero sus posteriores expresiones muestran lo profundamente que se relaciona esa "composición barbárica", precisamente en su legalidad artística, con los planteamientos de principio de la estética de Goethe y Schiller. El que Goethe derive las leyes formales aplicadas al *Faust* de su conocimiento de la épica,

y no del drama y la tragedia, muestra rotundamente que las frases antes citadas acerca de la consciencia de Goethe y Schiller sobre la intrincación dialéctica de los géneros no son bizantinismo formalista, sino algo que nace del conocimiento de los problemas específicos del arte moderno. Así escribe Goethe a continuación de las líneas últimamente citadas: "Me preocuparé de que las partes sean graciosas y entretenidas y den que pensar; por lo que hace al todo, que siempre quedará un fragmento, es posible que me ayude la nueva teoría del poema épico." (La independencia — relativa — de las partes es, según la estética de Schiller y Goethe, una característica de la épica frente al drama.) Esas observaciones de Goethe rechazan una crítica epistolar de Schiller a las partes ya escritas del *Faust*, en la que el segundo subraya que una elaboración del todo no podía proceder sino en el sentido de una configuración de la totalidad extensiva de la vida moderna. Al acentuar, por su parte, el carácter épico de la concepción global, Goethe se limita en realidad a explicar las consecuencias últimas de esa acertada afirmación de Schiller sobre la temática de su obra más importante.

La definición del *Faust* como "composición barbárica" alude muy claramente a la contradictoria actitud, varias veces subrayada por nosotros de Goethe y Schiller respecto de la vida moderna como materia poética. La figura de Helena (de la segunda parte del *Faust*), a cuya construcción procedió Goethe en este período, expresa del modo tal vez más plástico la indicada lucha de Goethe y de Schiller con la vida moderna burguesa como material temático. Precisamente con la primera aceptación de esa lucha, o sea, con la construcción helénica de Helena en el medio bárbaro, medieval y burgués de Faust, Goethe rebasa su temática inmediata de la leyenda, su originaria concepción juvenil del *Faust*. Por eso puede estudiarse aquí con detalle lo mucho que tiene que ver la "composición barbárica" del *Faust* completo con el fundamento social, óntico, y con la tendencia objetiva básica del "clasicismo" de Goethe y de Schiller, y lo mucho que la

aparente contradición aquí aparente se reduce a ser la forma aparencial de la real contradictoriedad de profundos fundamentos sociales que es propia de toda la posición de los dos poetas.

Goethe ha escrito acerca de la concepción del episodio trágico de Helena: "La verdad es que la belleza de la situación de mi heroína me atrae tanto que me entristece tener que convertirla por de pronto en una ruina. No poco me tienta la idea de montar una tragedia seria sobre lo ya empezado." La respuesta de Schiller a esa carta expresa la actitud de los dos ante este gran problema del arte moderno: "No os dejéis turbar por la idea de que, cuando llegan las situaciones y las figuras hermosas, es una lástima barbarizarlas. Ese caso podría presentárseos todavía frecuentemente en la segunda parte del *Faust*, y valdría la pena dejar en paz de una vez vuestra conciencia poética para que no se altere por esas cosas. Lo barbárico del tratamiento, que os viene impuesto por el espíritu del todo, no puede destruir el superior contenido, ni suprimir la belleza: se limitará a especificarla de otro modo y a prepararla para otra capacidad anímica. Precisamente la elevación y la nobleza de los motivos darán a la obra un atractivo especial, y Helena es en esa pieza un símbolo de todas las figuras hermosas que se descarriarán en la obra. Es realmente una gran ventaja el poder pasar conscientemente de lo puro a lo impuro, en vez de tener que buscar un trampolín que lance de lo impuro a lo puro como suele ocurrirnos a los demás bárbaros. Por tanto, debéis ejercer en vuestro *Faust* vuestro feudal derecho." [1]

Esta confesión abierta de Goethe y de Schiller acerca de la contradicción entre el trabajo de Goethe con su obra más importante y la concepción artística conscientemente formada por ambos, junto con el reconocimiento de que no se trata de una simple contradicción entre la teoría y la práctica, ilu-

[1] Juego de palabras [*Faustrecht*] aproximadamente traducido por ese otro basado en la temática. — *T.*

mina del modo más claro la naturaleza y la significación de las expresiones de Goethe y de Schiller en el terreno de la teoría del arte. Se trata del reflejo intelectual de la contradictoriedad de su situación de grandes poetas — no reconocida por ellos mismos — que buscan y alcanzan lo más alto en el último período progresivo del arte burgués, ya desgarrado por las más profundas contradicciones. Su teoría y su práctica lanzan un puente entre el primer período de florecimiento de la clase burguesa — el período ingenuo, como podría decirse —, que va desde el Renacimiento hasta la Ilustración, y el último período de florecimiento, ya conscientemente contradictorio, que va de 1789 a 1848. El análisis histórico de las concepciones de Goethe y de Schiller muestran claramente esa función mediadora entre los dos períodos. Ambos poetas recogen con toda consecuencia la herencia del gran florecimiento burgués desde el Renacimiento hasta la Ilustración y transforman esa herencia en el sentido de los nuevos problemas del incipiente siglo XIX, del período posterior a la Revolución Francesa. Por eso son al mismo tiempo herederos y superadores de la Ilustración. Es obvio que una consideración detallada de sus concepciones mostraría que también en muchos puntos comparten las debilidades y los prejuicios del período que en líneas generales han superado. (Por ejemplo, en muchos métodos compositivos del *Wilhelm Meister* y en la aceptación de esos métodos por Schiller, que los ha considerado inevitable "maquinaria épica".) Pero también se comprobaría que los dos poetas han retrocedido bastante en muchos puntos respecto del claro espíritu combativo de la Ilustración. Análoga contradictoriedad puede observarse en su modo de plantear y resolver los problemas de la nueva época. Las contradicciones de su teoría del arte, que acabamos de considerar brevemente basándonos en unos cuantos grandes problemas, nacen de esa situación, en el punto de inflexión entre dos estados evolutivos de la sociedad burguesa. Sin ese análisis histórico de los fundamentos sociales de la contradictoriedad de sus teorías artísticas es imposible conseguir

que éstas resulten vivas para nuestra época. Sólo una vez reconocida la conexión histórica, base social de esas concepciones, sólo entendiéndolas no aisladamente, sino como elementos de una lucha heroica de grandes artistas burgueses contra el carácter hostil al arte del capitalismo y por un realismo grande, sólo así puede hacérsenos vivo el contenido actual de dichas concepciones. Entonces el contenido intelectual del epistolario entre Schiller y Goethe no será sólo un documento histórico de la mayor importancia para las concepciones artísticas de este nuevo punto de inflexión de los tiempos en que vivimos, sino también de una esencial herencia artístico-teorética, actual y significativa, cuya elaboración crítica histórico-sistemática enriquecerá y promoverá del modo más fecundo nuestros actuales esfuerzos prácticos y teóricos.

1934

LA TEORÍA SCHILLERIANA DE LA LITERATURA MODERNA

I

La teoría de la literatura moderna, la teoría de la fundamentación de sus particularidades y de la justificación de las mismas, se desarrolla desde la aparición de la clase burguesa siempre en íntima conexión con la teoría de la Antigüedad. El dominio de la clase burguesa tuvo que consolidarse mucho y hacerse muy independiente antes de que se llegara a producir una teoría de la literatura moderna sin ese paralelo histórico, pura y simplemente derivada de las condiciones internas y externas de la génesis de la literatura moderna. Pero en el período en el cual se han hecho obvios los fundamentos económicos de la sociedad burguesa, la ideología de la clase ha entrado ya en el período apologético: ya no tiene la falta de prejuicios ni la audacia suficientes para estudiar sin temor las posibilidades ideológicas y artísticas de su literatura sobre la base de una consideración crítica de sus presupuestos y sus condiciones sociales. El gran período de la teoría burguesa de la literatura, que se concluye con el imponente resumen de la historia de la literatura y el arte presente en la *Estética*

de Hegel, se encuentra plenamente sobre aquella base de la concepción de la Antigüedad como canon del arte, como modelo inalcanzable de todo arte y toda literatura.

No podemos proponernos aquí la tarea de enumerar las diversas etapas, los diversos métodos y resultados de la comparación de la literatura antigua con la moderna desde la época del Renacimiento hasta el idealismo clásico alemán.

Para determinar correctamente la particular situación histórica de Schiller en esa evolución tenemos que limitarnos, por una parte, a comprobar que esas consideraciones literario-teoréticas de los siglos XVI-XVIII han sido predominantemente de carácter puramente empírico o abstracto-técnico y han llegado muy raras veces a la altura de un análisis histórico-filosófico. Y, por otra parte, tenemos que enumerar y analizar, al menos en un comprimido resumen, los motivos capitales que han constituido la base social de esas contraposiciones literario-teoréticas.

La incipiente literatura burguesa recoge en sus problemas inmediatos, formales y de contenido, mucho más la herencia de la Edad Media que la de la Antigüedad. La cosa se comprende; pues la moderna clase burguesa se ha desarrollado económicamente a partir de la burguesía estamental de la Edad Media, para convertirse paulatinamente en la fuerza destructora del sistema feudal. Incluso cuando los primeros grandes representantes de la literatura burguesa se encuentran en agudo conflicto ideológico con el sistema feudal decadente, y hasta cuando aquéllos consiguen de esas luchas formas de configuración artística completamente nuevas, la nueva literatura se enlaza siempre de un modo natural con aquellas anteriores formas y con viejos contenidos (Ariosto, Rabelais, Cervantes), aunque a menudo, sin duda, en forma irónico-satírica que corroe las viejas ideologías y sus modos artísticos de configuración. La narración breve moderna, la novela moderna, el drama moderno de tipo shakespeariano, la forma lírica moderna (con rima, etc.) conservan una enorme herencia del mundo formal nacido en la Edad Media. Sin duda hay

toda una serie de importantes formas (el drama clasicista, la renovación del epos, de la sátira, del poema didáctico, de la oda, etc.), que se deben a una recepción más o menos directa de modelos antiguos. Y es muy característico de la moderna teoría burguesa de la literatura el que en sus análisis ésta considere casi exclusivamente estas formas, rechazando las otras como informe barbarie. (Recuérdese el juicio de Voltaire sobre el mismo Shakespeare.) Las nuevas formas especialmente características de la literatura burguesa, en particular la novela, se desarrollaron prácticamente al margen de la teoría literaria, sin que ésta las tuviera en cuenta.

Es claro que ni siquiera desde el punto de vista del arte puede creerse que el ideal de la Antigüedad fuera un valor estable. En el curso de la evolución y del robustecimiento de la clase burguesa, en el curso de su progresiva independización y consolidación, de su desprendimiento de la alianza con la monarquía absoluta contra la nobleza feudal, se transforman el contenido y la forma de aquella Antigüedad puesta como ideal. Dicho desde un punto de vista histórico: el ideal va desplazándose cada vez más de Roma a Grecia; en el lugar de Séneca va situándose Sófocles; en el de Virgilio, Homero, etc. Ya ese desplazamiento, que procede también él muy irregular y contradictoriamente, con imponentes retrocesos, prueba lo falsa que sería toda forma de esquematización sociológico-vulgar, toda atribución de determinadas tendencias formalmente tomadas, a determinadas actitudes clasicistas.

El modelo de la Antigüedad es el necesario ideal político de la clase burguesa en el período en que lucha por su independencia y por conquistar el estado. La polis antigua se configuró cada vez más como modelo político de los revolucionarios burgueses, hasta que esa evolución encontró su consumación práctica en la Revolución Francesa. Una consumación, por supuesto, que reveló en la práctica drásticamente la diferencia entre la sociedad antigua y la moderna, y mostró tangiblemente que la polis antigua y el ideal del ciudadano de esa polis no podían suministrar en absoluto ni el contenido ni la

forma de la moderna revolución burguesa, sino sólo el disfraz necesario, la ilusión necesaria de su período heroico. "Robespierre, Saint-Just y su partido", ha escrito Marx, "sucumbieron por haber confundido la *comunidad* antigua, *realísticamente democrática*, basada en la *esclavitud real*, con el *moderno estado representativo, espiritualistamente democrático* y basado en la *esclavitud emancipada*, en la *sociedad burguesa*." La profunda necesidad social de aquella ilusión heroica se manifiesta también en el hecho de que, apenas encajado su primer fracaso ante la realidad burguesa, volvió a convertirse en ideología dominante durante el período napoleónico, aunque sin duda con otras formas y con un contenido parcialmente (sólo parcialmente) alterado.

Marx ha descubierto agudamente el fundamento social de esa necesaria o inevitable ilusión en su básico análisis de la necesidad de la escisión de la consciencia política-social burguesa en el elemento citoyen y el elemento bourgeois. Esa escisión se sigue necesariamente de la relación de la moderna sociedad burguesa con su estado, de la relación entre el miembro individual de la sociedad burguesa y ese estado, de la relación necesaria entre la base capitalista y su sobrestructura estatal. Marx ha escrito acerca de esa relación: "Donde el estado político ha conseguido su verdadero desarrollo, el hombre lleva una doble vida no sólo en la consciencia, sino también en la *realidad*, en la vida: una vida celeste y otra terrenal, la vida en la *comunidad política*, en la cual se le considera *ser genérico*, y la vida en la *sociedad burguesa*, en la cual actúa como *hombre privado*, considera medios a los demás hombres, se rebaja él mismo a la condición de medio y de pelota de fuerzas ajenas. El estado político se comporta tan espiritualísticamente con la sociedad civil como el cielo con la tierra. Se encuentra con ella en la misma contraposición, la supera del mismo modo que la religión supera la limitación del mundo profano, es decir, teniendo que reconocerla, producirla y dejarse dominar por ella. El hombre es un ser profano en su realidad *inmediata*, en la sociedad burguesa. En ella, cuando es

para sí mismo y para los demás un individuo real, es una *falsa* apariencia. En el estado, en cambio, cuando el hombre se presenta como un ser genérico, es miembro imaginario de una imaginaria soberanía, ha sido privado de su real vida individual y compensado con una generalidad irreal." Pero al mismo tiempo se sigue de esa relación que citoyen y bourgeois componen ónticamente, a pesar de todo, una unidad indivisible, pues la "escisión" se produce siempre en el mismo individuo. Y en esta unidad óntica el bourgeois es siempre el verdadero señor, aunque en la consciencia la "escisión" sea necesaria y en ella se produzca el dominio imaginario — iluso o hipócrita — del citoyen.

La división social del trabajo en el capitalismo reproduce esa contradicción en planos sucesivamente más altos. Pues esa división del trabajo especializa cada vez más enérgicamente los diversos campos de la actividad social, les da cada vez más resueltamente una independencia relativa y lleva en el curso de esa evolución al estado a la región espiritualista de una "universalidad" o genericidad que se enfrenta a los intereses particulares del burgués individual. La ilusión de esa independencia del estado respecto a la sociedad burguesa, la ilusión del predominio de los imaginarios intereses genéricos sobre los reales intereses particulares del bourgeois, es pues un producto necesario de la división social del trabajo en el capitalismo, igual que la efectiva conexión de ambas cosas, como el efectivo dominio de la evolución económica real sobre todas las ilusiones que la acompañan. Como es natural, no todas las ilusiones ni toda falsa consciencia tienen que reducirse mecánicamente a un común denominador. Las ilusiones heroicas de la burguesía combativa de los siglos XVII y XVIII son cosa completamente distinta de los disimulos apologéticos de las contradicciones ya manifiestas de la sociedad burguesa desarrollada.

La apelación a la polis antigua, el análisis de sus experiencias para la construcción de una propia teoría de la política y del estado, ha sido en el período de la burguesía ascendente

un movimiento resueltamente progresivo. Por detrás del doble engaño de que fuera posible una realización de la democracia de la polis como tarea futura revolucionaria y de que la realización de las exigencias revolucionarias de la clase burguesa condujera a la superación de las contradicciones reales subyacentes a su existencia económica, se encuentra en efecto la lucha heroica y sin reservas de los mejores dirigentes ideológicos de la burguesía del período revolucionario. La apelación a un remoto pasado es, pues, aquí un utopismo progresivo, muy a diferencia de la posterior apelación romántica a la Edad Media como ideal, basada efectivamente en el deseo — explícito en los representantes sinceros de esa tendencia — de resolver las contradicciones de la sociedad capitalista de tal modo que la sociedad volviera a la situación evolutiva en la cual esas contradicciones no se habían presentado todavía.

II

Si ya la teoría político-social de la Antigüedad como modelo y prototipo descansa en una ilusión, entonces la teoría literaria que ha nacido en conexión con esa misma lucha de clases y enlaza directamente con las mismas concepciones políticas tiene que ser una ilusión al cuadrado. Pero ese potenciado carácter ilusorio no es un obstáculo para que en esa teoría se formulen con generosa sinceridad los grandes problemas actuales del desarrollo de la burguesía con la mayor altura literaria. La lucha humanista contra la degradación del hombre por la división capitalista del trabajo encuentra precisamente en el terreno artístico-literario un modelo luminoso en el arte y en la literatura de los griegos, que son realmente expresión de una sociedad que estaba — por lo que hace a sus ciudadanos libres, únicos que pueden tomarse en consideración en este contexto — fuera de aquella estructura social. Por eso podía ser modelo y prototipo de un esfuerzo que aspiraba a la restitución de la integridad del hombre. En esa evolución tienen consiguientemente mucha importancia que Homero y los trágicos griegos hayan sustituido los modelos artísticos de la Roma tardía. Pues en la literatura temprana y clásica de la Antigüedad recibieron forma una sociedad y unos problemas sociales en los cuales subsistían aún ciertos restos vivos de la sociedad gentilicia. Cuando los poetas y los teóricos del siglo XVIII hablan de la naturaleza y de la vida humana según naturaleza, cuando combaten la innaturalidad y la degeneración de su presente, están pensando siempre no en un bárbaro estado de naturaleza, sino precisamente en el período de la evolución de la humanidad recién indicado y aún parcialmente conservado en la temprana literatura griega.

El ideal antiguo significa también, como ideal de la configuración literaria, la superación de la contraposición entre la estilización abstracta y el naturalismo servilmente pegado a la realidad inmediata. Esa contraposición no se produce en la literatura burguesa casualmente, ni sólo por motivos puramente literarios o artísticos. Por el contrario, la contraposición se produce y reproduce por obra de las contradicciones de la sociedad capitalista. Y precisamente cuanto más desarrollada es la sociedad capitalista, tanto más extremos son ambos polos, tanto el de la estilización cada vez más abstracta y más pobre de contenido cuanto el del naturalismo cada vez más servilmente pegado a la superficie inmediata, cada vez más fotográfico.

La contradicción básica de la sociedad capitalista, la contradicción entre producción social y apropiación privada, hace cada vez más opacas para los escritores burgueses las reales fuerzas motoras de su propio ser social: en la superficie se perciben acaecimientos y destinos puramente personales, puramente privados en lo inmediato, y las fuerzas sociales que intervienen en esos destinos privados y los determinan en última instancia, toman para el observador burgués una forma cada vez más abstracta y enigmática. Y cuanto más se desarrolla la economía capitalista, las formas de la sobrestructura

(especialmente el estado) aparecen cada vez más celestes, cada vez más lejanas de la vida real de los individuos, y cada vez más se desarrolla el lado citoyen del hombre burgués en el sentido de una abstracción vacía. Por otra parte, y paralelamente, el lado bourgeois se presenta cada vez más como "mónada" aislada; y cuando menos corresponde la realidad social objetiva a toda esa apariencia, tanto más inmediatamente se presenta ésta en dichas formas. Las tendencias apologéticas de la ideología burguesa aprovechan naturalmente esas contradicciones para sus fines, para el recubrimiento de las contradicciones del capitalismo, e influyen incluso en ideólogos que subjetivamente están dispuestos a enfrentarse honradamente con los problemas de la vida. Como para la consciencia burguesa es cada vez más difícil captar la conexión real entre la apariencia y la esencia de la vida social en su viva interacción (y por tanto también dar forma a esa conexión), el proceso artístico productivo de la literatura burguesa tiene que polarizarse cada vez más en torno a los dos falsos extremos.

Ya en la época ilustrada existe esa contraposición, pero por de pronto sólo en germen. Los falsos extremos existen ya literariamente, pero todavía actúan fuerzas contrapuestas muy poderosas. Todavía hay valor para revelar sin contemplaciones las contradicciones sociales. Sobre todo porque las ilusiones heroicas del período preparatorio de la Revolución Francesa y las de la Revolución misma consisten precisamente en el autoengaño — históricamente justificado y fecundo — de que la realización consecuente de la revolución burguesa hasta el final superará las contradicciones agudamente sentidas, formuladas y configuradas por los grandes poetas y pensadores de la época.

En la segunda mitad del siglo XVIII se acumulan las voces críticas que ven en la teoría y en la práctica del arte griego el modelo de un nuevo realismo que reproduzca generosamente la esencia de las cosas. Lessing lleva a cabo una lucha contra la idealización abstracta del drama, especialmente el de Corneille y Voltaire, en nombre de Shakespeare, pero con una

argumentación basada en que las verdaderas exigencias de la poesía antigua, de la *Poética* de Aristóteles, se cumplen según su espíritu en la obra de Shakespeare (y en la de Sófocles), mientras que el cumplimiento literal de las mismas por los clasicistas franceses produce una caricatura. Y Herder y el joven Goethe ven especialmente en Homero el ideal de una poesía popular verdadera, realista, y al mismo tiempo que popular generosa y monumental, a diferencia de la literatura en parte abstracta y en parte mezquina de un presente artísticamente caduco y degenerado.

Esa creciente veneración del realismo de la Antigüedad no se reduce en modo alguno al campo de las fórmulas estéticas, sino que se amplía siempre hasta construir un contraste de la espléndida inocencia moral de los griegos con las convenciones vacías y enfáticas, mentidas y exageradas, de la sociedad burguesa. Ferguson ha dejado una contraposición de este tipo sumamente interesante e instructiva, que tenemos que citar, entre otras cosas, por su muy probable influencia en Schiller: "Nuestro sistema bélico no se diferencia del de los griegos más que los caracteres favoritos de nuestras primeras novelas se diferencian de los de la *Ilíada* o cualquier otro poema antiguo. El héroe de la fábula griega, dotado de fuerza superior, valor y habilidad, aprovecha toda ocasión ventajosa sobre un enemigo para matarle sin peligro de su propia vida. Homero, el poeta que mejor ha sabido representar las mociones de una fuerte inclinación, intenta en cambio pocas veces suscitar compasión. Héctor cae sin que nadie le compadezca, y todos los griegos insultan a su cadáver."

A eso sigue en el texto de Ferguson un detallado análisis de las modernas contraposiciones de una "cortesía refinada" o "un angustioso sentimiento del honor". Ferguson dice, resumiendo acerca de los héroes modernos: "Si resulta victorioso, se le presenta como un ser que por su generosidad y su bondad, igual que por su valor bélico y por su heroísmo, se sitúa muy por encima de la naturaleza". Muy distinto es el héroe griego: "El héroe de la poesía griega procede según los prin-

cipios de la cólera y de la pasión de hostilidad. Sus máximas de guerra son precisamente las que dominan en las selvas de América. Ellas exigen de él que sea valeroso, pero le permiten servirse de cualquier engaño contra el enemigo. El héroe de la novela moderna manifiesta su desprecio de la astucia de guerra igual que el del peligro, y une en una persona caracteres e inclinaciones aparentemente contradictorios; crueldad con suavidad y furia sanguinaria con sentimientos de ternura y compasión."

Es muy interesante el hecho de que Schiller hable de ese problema en un paso decisivo de su comparación de la poesía antigua con la moderna. Está tratando la cuestión de un modo mucho menos concreto socialmente que Férguson, pero en cambio, como veremos, obtiene consecuencias estilísticas más importantes de esa contraposición. En su escrito *Über naive und sentimentale Dichtung* [De la poesía ingenua y la sentimental], Schiller compara dos escenas de Ariosto y de Homero. En Homero ocurre que Glauco y Diomedes, antiguos deudos por hospitalidad, se encuentran en el campo de batalla; en Ariosto, la nobleza caballeresca se impone a la enemistad. "Los dos ejemplos, por diversos que sean en todo lo demás, se equivalen casi en el efecto que tienen sobre nuestro corazón, porque ambos pintan la hermosa victoria de las costumbres cultivadas sobre la pasión y nos conmueven por la ingenuidad de los estados de ánimo. Pero ¡que diversamente se comportan los dos poetas en la descripción de esa acción semejante! Ariosto, ciudadano de un mundo posterior y ya alejado de la simplicidad de costumbres, no puede ocultar, mientras narra el caso, su propia admiración, su propia emoción. Le domina el sentimiento de la distancia a que se encuentran aquellas costumbres de las que caracterizan a su época. De repente abandona la pintura del objeto y aparece personalmente". Homero, en cambio, cuenta el hecho con toda sencillez, y no se imagina el lector siquiera que pueda aparecer personalmente para juzgar con su sentimiento; tanto es así que a menudo el adjetivo "homérico" significa esa "ausencia" del poeta: "como

si se tratara de algo cotidiano, y hasta como si él mismo no tuviera un corazón en el pecho", y sigue diciendo con seca veracidad:

Mas Zeus ofuscó a Glauco para que, sin juicio,
Cambiara las armas con el héroe Diomedes, las de bronce por
[las de oro,
Cien valían las unas, nueve las otras.

En esa admiración por el realismo antiguo, por la despreocupación moral, todos estos teóricos cometen una cierta injusticia con sus contemporáneos, los grandes realistas burgueses. A lo largo de todo el período de florecimiento de la burguesía hubo importantes realistas que mostraron una gran falta de prejuicios ante los fenómenos de la sociedad de su tiempo y los configuraron consecuentemente. Pero tampoco esa injusticia carece de cierta verdad, justa desde el punto de vista de la historia universal. Pues en la inocencia o falta de prejuicios de los realistas modernos al dar forma a la realidad que les es contemporánea, hay forzosamente algún cinismo (en el sentido de Ricardo), una cólera oculta tras aquella ingenuidad, un desprecio de la degradación de los hombres en la sociedad burguesa, una sensación que por lo mismo que Homero no podía tener, Balzac no podía ignorar.

La contradicción irresoluble del realismo burgués aparece claramente en su contrastación con el realismo griego temprano. Los proclamadores de la Antigüedad como ideal quieren un realismo capaz de dar, con una captación veraz y profunda de lo esencial, una imagen alegre y positiva del presente. Pero la profunda contradicción artística del realismo burgués consiste en que esa afirmación positiva de la sociedad burguesa es por principio imposible para sus representantes ideológicos grandes y veraces. La afirmación de la sociedad burguesa, incluso en su período ascendente, es siempre una afirmación "a pesar de todo". Esa contradicción interna del realismo burgués, destacada sobre todo en sus mayores representantes,

es al mismo tiempo el problema del héroe positivo para la literatura realista de la burguesía, cuestión que no consiguen resolver ni los más grandes representantes de la misma.

La literatura burguesa no puede producir un héroe positivo más que por vía de idealización. Es esencial a la sociedad burguesa, a la duplicidad insuprimible y unidad contradictoria de citoyen y bourgeois en el hombre burgués, el que el bourgeois — si hay que evitar todo retoque apologético —, no pueda tratarse mas que con ironía mayor o menor, con humor y satíricamente, lo cual es una forma complicada de dar el héroe de la gran obra literaria realista. Pero para los grandes realistas de la clase burguesa es también una tarea irresoluble la de presentar el aspecto citoyen del héroe en el centro de la composición y de un modo puramente positivo, sin ironía, sátira ni humor y, sin embargo, con realismo. En el *Quijote* ha dado ya Cervantes un ejemplo nunca luego alcanzado de configuración satírica del héroe "ideal-positivo". Sólo ciertas situaciones concretas de la lucha de la clase contra los restos feudales permiten a veces dar forma realista a un tipo de la clase burguesa de un modo puramente positivo: por ejemplo, cuando lo central para la acción no es la personal grandeza de ese personaje, sino su resistencia a la persecución o a la tentación de la nobleza. Pero incluso en esos casos es casi inevitable una cierta exageración idealista de esa configuración (Richardson). De esa situación general de la clase burguesa se deriva la insuprimible necesidad de una literatura estilizadora en sentido patético-idealista. Desde los epos y los dramas de Milton y el *Cato* de Addison hasta el clasicismo republicano de Alfieri y el pathos revolucionario idealista de Shelley, ese estilizar idealista — en transformación constante, por lo demás — se mantiene siempre necesariamente junto a la gran corriente de la literatura realista social. Bajo esa necesidad hay que situar también la poesía de Schiller.

La estilización idealista del héroe positivo como representante del lado citoyen del burgués tiene que buscar su modelo inalcanzable en el helenismo, en la tragedia griega, y buscarlo

con mucha más ansia que la poesía realista. Tras esa ejemplaridad y recubierta con una capa estética relativamente sutil se esconde también un problema social: el de la publicidad de la vida antigua. Y, como consecuencia estética, la atmósfera generosa y al mismo tiempo realista, política y al mismo tiempo humana, que aparece en las tragedias griegas. Cualquiera que fuera la cuestión que el trágico griego tomara como objeto del conflicto, siempre podría tratarse públicamente como asunto de interés general.

La escisión del hombre burgués en citoyen y bourgeois encierra los problemas relacionados con la vida real material del hombre en la esfera de la vida meramente privada y no ofrece como temática para el pathos de lo público más que la tenue abstracción etérea del citoyen. La literatura burguesa no encontró nunca una solución artísticamente consumada para el problema consistente en vincular artísticamente lo privado y lo público. O bien se renunció resueltamente a la configuración de lo particular y privado, como ha hecho del modo más consecuente Alfieri — y entonces se produjeron esbozos generosos, pero abstractos y sin vida, de tragedias meramente posibles —, o bien se intentó, como hicieron en Alemania Lessing y el *Sturm und Drang*, explicitar orgánicamente de una configuración realista de la situación social los elementos públicos que contuviera. Y en este caso los rasgos particulares de los caracteres, de los destinos privados, tienen siempre un elemento de casualidad insuperado e insuperable. Tan poco causal es que al final de la *Emilia Galotti*, Lessing se perdiera por el laberinto de las casualidades psicológicas irresueltas, como que los dramas del joven Schiller presenten una gran confusión de intrigas inverosímiles que por pura casualidad triunfan o fracasan. Y cuanto más pública es la finalidad, cuanto más resueltamente se busca la vinculación de lo público con lo privado, tanto más patente es aquel reino del azar (*Fiesto, Don Carlos*).

III

Schiller ha conseguido a lo largo de su evolución una claridad creciente sobre este problema. En la introducción a la *Braut von Messina* [La novia de Messina], pone enérgicamente el problema en primer plano. De acuerdo con la orientación de su último período, parte del problema estético del estilo dramático y hace en esta tragedia el experimento de restablecer por vía estética — mediante un coro — la publicidad que falta en el drama moderno. Pero comprueba con razón que esa diferencia estética se basa en diferencias sociales de ambas épocas. Dice sobre la tragedia antigua: "Las acciones y los destinos de los héroes y reyes son ya en sí mismos públicos y aún lo eran más en los simples tiempos arcaicos. Por tanto, el coro de la tragedia antigua era más un órgano natural, se seguía ya de la figura poética de la vida real. En la tragedia moderna el coro es un órgano artístico: ayuda a poner de manifiesto la poesía. El poeta moderno no encuentra ya el coro en la naturaleza, sino que tiene que crearlo e introducirlo poéticamente..." De ello se sigue que el coro no es ya en la tragedia un procedimiento de configuración realista generosa, sino un medio estilizador idealista, porque "transforma el vulgar mundo moderno en viejo mundo poético".

Schiller da a continuación una descripción muy detallada y en lo esencial verdadera del motivo por el cual la vida moderna es tan desfavorable, como temática de la gran poesía pública del drama, a la configuración estética. Sus observaciones muestran también lo mucho que su apartamiento de la revolución le ha hecho aún más desfavorable esa temática, más de lo que ya lo es en sí misma. "El palacio de los reyes está cerrado. Los tribunales se han retirado de las puertas de las ciudades al interior de las casas, la escritura ha desplazado a la palabra viva, el pueblo mismo, la masa que vive con los sentidos, se ha convertido en estado, y, por tanto, en concepto derivado, cuando no actúa con violencia grosera, y los dioses han vuelto al pecho de los hombres. El poeta tiene que volver a abrir los palacios, reconducir los tribunales al aire libre, a volver a sacar los dioses, restablecer todo lo inmediato suprimido por la disposición artificial de la vida real."

El carácter contradictorio de la actitud de Schiller para con la moderna sociedad burguesa y con ello para con la poesía moderna se expresa claramente en esa reflexión. Pero también aquí se aprecia que las limitaciones de Schiller no son en modo alguno puramente personales, sino que nacen de las contradicciones trágicas del humanismo burgués. Schiller ve agudamente que sólo en la Revolución hay carácter público de la moderna vida burguesa, publicidad en el sentido de sus propias exigencias arcaizantes: el pueblo se hace hoy abstracción en el estado, salvo en *la única excepción* constituida por la ocasión en que *la masa "actúa como violencia grosera"*, es decir, la Revolución.

Esta comprensión extraordinariamente profunda de la esencia de la moderna sociedad burguesa, formulada en esas líneas por Schiller como gran poeta, como competente juez de la adecuación de esa sociedad para ser temática del drama grande, muestra claramente esa contradictoriedad trágica para el humanismo burgués. Pues aquí se aprecia todo lo que ha impedido a este gran humanista, incluso poéticamente, su recusación de las formas y contenidos plebeyos de realización de la revolución burguesa: esa retirada le ha impedido ampliar el horizonte de la poesía, especialmente del drama, de un modo equivalente al griego. Lo trágico de esa situación suya consistió en que aquella recusación temerosa fue una necesidad social. Y ello no exclusivamente por motivos "psicosociales" presentes en la personalidad de Schiller. Hubo sin duda en Alemania individuos que no practicaron dicha recusación, que superaron el temor a las últimas consecuencias de la revolución burguesa (como Georg Forster y Hölderlin); pero lo superaron *individualmente*. Y lo decisivo es que en ese período el camino real de la clase burguesa tenía que ser

por fuerza la recusación de la ejecución y continuación plebeyas de su propia revolución: es el camino de Goethe, de Hegel y de Balzac, comparados con los cuales los Forster y los Hölderlin, a pesar de toda su fidelidad a la consumación consecuente de la revolución burguesa, no son más que figuras episódicas. Nada altera esa necesidad histórico-social el que incluso los más grandes representantes ideológicos de la clase burguesa perdieran inevitablemente, por aquella recusación de lo plebeyo, mucha riqueza filosófica y artística, ni el que a veces — como en el caso de Schiller en las líneas citadas — ellos mismos tuvieran un barrunto de esa pérdida. La necesidad con que se separaron de aquellas tendencias plebeyas — y la divisoria se alcanza para la Europa occidental precisamente en esa época —, quedará de manifiesto en el terreno práctico político si se piensa en el modo como las tendencias plebeyas jacobinas para la continuación de la revolución burguesa han mutado ya con Baboeuf en tendencias revolucionarias proletarias.

Schiller, en todo caso, ha tomado su decisión contra las tendencias plebeyas. Por ello era inevitable que no pudiera resolver el problema, de contenido histórico, de la hostilidad de la vida moderna burguesa a una configuración dramática generosa y por ello necesariamente pública. Schiller no intentó encontrar en la vida moderna misma los rasgos que contienen vida pública, sino que se decidió por construir con medios artísticos un *milieu* artificial en el cual lo puramente privado puede hincharse idealísticamente para fingir publicidad. En ese *milieu* artificial de una publicidad artísticamente estilizada hay que introducir compositivamente figuras dramáticas, cuyas situaciones puramente privadas se someterán a su vez a esas mismas acentuaciones subjetivas.

Por eso el coro no es en la obra de Schiller representación concreta de lo público, sino generalidad abstracta. "El coro mismo no es un individuo, sino un concepto general... El coro abandona el estrecho círculo de la acción para hablar ampliamente de lo pasado y lo futuro, de tiempos y pueblos lejanos, de lo humano en general, para decir también los grandes resultados de la vida y pronunciar las doctrinas de la sabiduría." Y Schiller no se hace ilusiones de poder conseguir la unificación realmente artística de lo privado y lo público, de lo particular y lo general: esto muestra la claridad básica de su pensamiento. "Pues cuando dos elementos de la poesía, lo ideal y lo sensible, no obran *juntos*, unidos del modo más íntimo, entonces tienen que tener efectos dispersos o disolver la poesía." El coro no puede, por tanto, conseguir, según el razonamiento del mismo Schiller, más que efectos técnico-artísticos; del mismo modo que "da *vida* al lenguaje, así también da *serenidad* a la acción." El gran esfuerzo del tardío Schiller por dar carácter público a la vida privada y superar la inadecuación de la vida burguesa como temática del drama grande, termina así en un clasicismo esteticista.

La peculiaridad del clasicismo alemán en ese proceso de concurrencia con la Antigüedad por crear un arte equivalente al griego, a pesar de las contradicciones de la vida burguesa, que dan una temática muy desfavorable a la poesía, consiste en haberse dado paulatinamente cuenta del carácter irrevocablemente pasado del helenismo y en haber inferido con esa claridad las consecuencias correspondientes para la poesía moderna. Esa claridad se encuentra en relación directa con la estimación de la Revolución Francesa. Como hemos recordado, Marx ha aludido con exacta agudeza a la ilusión trágica de los jacobinos radicales de poder restablecer la democracia de la polis sobre la base de la moderna sociedad burguesa. El proceso ideológico de separación de la revolución discurre en el clasicismo alemán por caminos parecidos, aunque en este caso con una consecuencia falsa. La evolución del joven Hegel muestra del modo más claro lo íntimamente que se relacionan los dos complejos: la afirmación de la Revolución Francesa con el programa cultural de renovación de la Antigüedad, y el apartamiento thermidoriano de los métodos revolucionarios con la concepción de la Antigüedad como una época definitivamente pasada. Es muy caracterís-

tico que en el caso del joven Hegel el estudio asiduo de la economía clásica inglesa se encuentre precisamente en el centro del período crítico que produce ese cambio en la estimación del helenismo. En el caso de Schiller no se da esa comprensión económica de Hegel; Schiller formula siempre sus problemas histórico-filosóficos de un modo puramente ideológico, aunque el recubrimiento especulativo contenga muchas veces un conocimiento histórico nada despreciable. En sus *Cartas estéticas* ha escrito Schiller acerca de la Antigüedad griega como pasado irrecuperable: "La aparición de la humanidad griega fue sin duda un máximo que no podía ni superarse ni mantenerse a esa altura... Los griegos alcanzaron ese grado, y si querían progresar hacia una cultura aun superior, tenían que abandonar, como nosotros, la integridad de su ser total y buscar la verdad por vías diversas y separadas."

IV

También en la Alemania de la época hubo, naturalmente, otra concepción de la Antigüedad, la revolucionaria y jacobina. Su principal representante ideológico fue el que más tarde sería destacado revolucionario de Maguncia, Georg Forster; sus doctrinas fueron parcialmente renovadas por el joven Friedrich Schlegel en su período pre-romántico.

De acuerdo con las diferencias político-sociales entre Alemania y Francia, esa teoría había de tener en Alemania un carácter acentuadamente pesimista. Pues, en Alemania, no podía pensarse en una realización revolucionaria práctica de los ideales antiguos. Por eso la comparación de la Antigüedad con el presente tenía que producir una rigurosa condena de toda la literatura y la cultura de la Alemania de la época.

Esa es la línea de los escritos de política literaria y cultural de Georg Forster, muy influyentes por entonces. Esos escritos han influido mucho en el joven Hegel, cosa que la historia burguesa de la filosofía tiene buen cuidado en ocultar. En sus *Ansichten von Niederrhein* [Vistas del Bajo Rhin] compara Forster, con ocasión de un análisis de los mayores productos de la pintura moderna, el arte antiguo con el moderno sobre la base de un contraste entre la vida antigua y la moderna:

"Los personajes griegos y los dioses de Grecia no encajan ya en la forma del género humano; nos son tan ajenos como los sonidos y los nombres pronunciados en griego en nuestra poesía. Podrá ser cierta la perfección divina de las dos obras maestras de Fidias, su Minerva y su Júpiter; pero cuanto más majestuosamente estuvieron ahí sentadas o erguidas esas figuras, con la audaz cabeza rozando, para nuestra mirada, el cielo, tanto más espantosa sería nuestra fantasía, y cuanto más perfectos los ideales de lo sublime, tanto más molesta nuestra debilidad. Unos hombres capaces de sostenerse por sí mismos tenían una conciencia lo suficientemente atrevida para mirar cara a cara aquellas divinidades gigantescas, sentirse emparentados con ellas y prometerse, a causa de ese parentesco, su ayuda en caso de necesidad. Nuestra menesterosidad cambia la situación. Nosotros vegetamos siempre y no nos atrevemos nunca a resistir por nuestra cuenta. La necesidad más grande de nuestra vida es encontrar un íntimo con el que lamentar nuestra miseria, al que abrir nuestro corazón con todas sus contradicciones, sus laberintos y sus secretos deseos, al que arrancar apoyo y compasión por medio de constantes imploraciones y llantos, al mismo tiempo que nos mostramos nosotros mismos pacientes y compasivos; y para conseguir esos íntimos creamos dioses a nuestra imagen y semejanza... El débil no puede abarcar lo perfecto; busca otro ser de su naturaleza, por el que pueda ser entendido y amado, al que pueda comunicarse. A esa generación pertenecen, pues, nuestros artistas, y para ella trabajan."

Es claro que esa concepción implica la condena de toda la literatura alemana de la época por servil y débil. El ideal antiguo de los jacobinos de París es ya aquí una cabeza de

Medusa ante la cual todo se cuaja y muere. Cuando el joven Friedrich Schlegel, no sin influencia de los escritos estéticos de Schiller, pero más influido política y estéticamente por la tendencia de Forster, renueva y propaga esas doctrinas, en sus escritos sobre la poesía griega, de un modo impreciso y debilitado, más ideológico y esteticista, Schiller se le enfrenta del modo más violento, le impide escribir en las revistas dirigidas por él y le hace objeto de burla en verso y en prosa:

Apenas nos ha dejado la fiebre fría de la galomanía,
Cuando estalla la ardiente de la grecomanía.
¿Qué fue lo griego? Entendimiento, medida y claridad. Por [eso creo
Que debéis esperar, caballeros, antes de hablarnos de lo griego.
Defendéis una noble causa; hacedlo, pido, con entendimiento,
Para que no acabe todo en burla y risa.

He aquí pues, que en el punto culminante de sus tendencias arcaizantes Schiller rechaza con la mayor violencia la renovación jacobina del helenismo llamándola "grecomanía".

La lucha contra la "galomanía" es vieja herencia de la filosofía clásica alemana nacida de la Ilustración. Con una gran claridad de principio que supera no sólo a sus contemporáneos alemanes, sino también a los críticos ingleses y franceses de la misma época, Lessing ha distinguido entre el nuevo ideal de renovación de la Antigüedad propio del período culminante pre-revolucionario de la Ilustración, y el ideal clasicista del período anterior, o sea, el clasicismo francés y sus continuadores dramáticos, con Voltaire entre ellos: Lessing considera profundamente anticlásico este viejo ideal anterior y lo condena por antigriego. La crítica del clasicismo francés por Lessing, su negación de que sea un eslabón de enlace entre la Antigüedad y el presente — o sea, la recusación de la monarquía absoluta, con su compromiso de clase entre la burguesía y la nobleza, como mediación necesaria entre el feudalismo y el imperio de la burguesía — es desde

aquel momento característica de la teoría de la literatura moderna, especialmente en Alemania, país en el cual la genesis de la literatura nacional ocurrió forzosamente como génesis de algo revolucionario y burgués, como literatura de lucha contra la cultura de las imitaciones de Versalles en las pequeñas cortes germánicas, obstaculizadoras de la unidad nacional.

Pero esa recusación ocurre bajo las específicas condiciones de la evolución de las clases y sus luchas en Alemania. Y esas condiciones, a pesar de la violencia y de la excelente fundamentación teorética de aquella recusación, impiden una rotura completa con el estilo de la tragédie classique. Parece, ciertamente, como si en el *Sturm und Drang* la ruptura con esas tradiciones fuera más completa que en la obra del mismo Lessing; pero especialmente el primer período goethiano de Weimar vuelve a adentrarse — con la *Iphigenie*, el *Tasso* y el fragmento de *Elpenor*, etc., — por el camino de una continuación muy transformada e interiorizada de la tragédie classique.

Muy importante es en este contexto la tendencia a la interiorización psicológica del drama en Racine, y — pese a la brevedad aquí necesaria — hay que acentuar que la dramaturgia de este período goethiano es aún más intimista o interiorizadora que la de Racine. Pero sin perjuicio de esa trasformación de problemas morales, que en la *tragédie classique* fueron a veces externos y convencionales, en otras formulaciones aparentemente sólo anímicas, este carácter cortesano-aburguesado de los problemas y, a través de su mediación, de la estructura y el estilo de Goethe en este período es sumamente perceptible. (Especialmente en el *Tasso*, obra en la cual el conflicto trágico está constituido por el problema del poeta y el mecenazgo cortesano). Esos problemas (y el estilo mediado por ellos) tienen una función importante como corrientes estilísticas secundarias también en la posterior evolución del drama alemán (por ejemplo en Grillparzer, o en la pieza de Hebbel *Gyges und sein Ring* [Giges y su anillo]).

Pero con eso no se agota el asunto de la perduración del

"estilo francés" en el drama alemán. Ya la alusión a una línea de evolución estilística Racine-*Iphigenie-Gyges* muestra que es imposible liquidar el problema estilístico de la tragédie classique aplicando simplemente a ésta la etiqueta "cortesana". El arte cortesano del período de Luis XIV fue resultado de las grandes luchas de clases entre la nobleza y la burguesía francesa, expresión artística no sólo de diversas tendencias en esas luchas, sino también de sus diversas etapas (basta comparar a Corneille con Racine). Y corresponden plenamente a la naturaleza y a las tendencias evolutivas objetivas y clasistas de esas luchas el que la componente burguesa se haga cada vez más perceptible en los sucesivos resultados particulares. El intento voltairiano de convertir la forma de la tragédie classique en órgano de la Ilustración no es sólo un compromiso estilístico, por problemático que haya sido el resultado de dicho intento. Y es un hecho histórico muy conocido que el drama de la Revolución Francesa — el del período de su preparación inmediata y el de sus efectos internacionales — ha vuelto a enlazar con la tragédie classique, aunque, sin duda, con una nueva y profunda alteración de la forma. Baste con aludir aquí a M. J. Chénier y a Alfieri.

Pero tampoco el mismo Schiller ha quedado al margen de ese movimiento. El *Don Carlos*, la obra que dio forma a la autodiscusión crítica del idealismo estoico y jacobino de su período juvenil, tiene intensas similitudes estilísticas con esa etapa evolutiva de la tragédie classique. El fino y sensible Wieland — bastante preso, sin embargo, en el gusto francés —, ha llamado en una conversación la atención a Schiller acerca de ese parentesco. Schiller protestó enérgicamente y subrayó las diferencias. Los dos tenían razón, cada uno a su manera, pues el *Don Carlos* no está afectado más que por una determinada tendencia evolutiva de la tragédie classique, pero su estilo está sin duda determinado por el modo alemán de plantear el problema del idealismo estoico revolucionario y burgués. En sustancia, Wieland ha tenido razón al afirmar el parentesco, lo que no significa negar la necesidad de subrayar también las diferencias, aquí como en todo este contexto crítico.

La renovación de la Antigüedad en el período de colaboración de Schiller con Goethe procede por otros caminos. No es tampoco en Goethe una continuación de la línea *Iphigenie-Tasso*, ni es en Schiller continuación de la línea del *Don Carlos*. Más bien representa para Alemania una etapa post-revolucionaria (respecto de la Revolución Francesa). Esta renovación de la Antigüedad procede por ello en la línea de la monumentalización poética de la vida burguesa. El *Wilhelm Meister* de Goethe, con *Hermann und Dorothea* y *Reineke Fuchs*, así como los dramas de Schiller y sus grandes poemas, como *Der Spaziergang* [El paseo], *Das Lied von der Glocke* [La canción de la campana], etc., tienden sin excepción a esa meta. La aproximación temática e inmediatamente formal a la poesía griega es en la mayoría de los casos mínima. La aspiración de ambos poetas — pese a todas las diversidades de concepción y de estilo — intenta explicitar clara y concretamente los rasgos específicos de la vida burguesa moderna. El mantenimiento y la acentuación cada vez más categórica del ideal antiguo expresa la autoconsciencia, la gran exigencia para consigo misma que es entonces propia de la clase burguesa ascendente. En ese arcaísmo se encuentra la autoconciencia de poder competir con la Antigüedad en un terreno moderno, de poder enfrentar al arte antiguo un arte moderno del mismo valor.

Por otra parte, ese arcaísmo significa también un retrotraerse en el análisis a los presupuestos de la producción artística, a los presupuestos objetivos y subjetivos de las diversas artes, etc., a la investigación de su legalidad esencial. Este es el punto en que más lejos va concretamente la reacción contra la teoría mecanicista de la imitación. Schiller y Goethe intentan reconducir los diversos géneros literarios a sus principios últimos y conseguir, partiendo de éstos, leyes universales estéticas que se sigan de la naturaleza de cada arte. El helenismo es necesariamente modelo de esas investigacio-

nes, porque en sus productos se encuentra la unidad de configuración sensible y realista de lo particular y clara explicación de lo universal y esencial. Cuando Schiller y Goethe buscan en sus análisis, también teoréticamente, las leyes artísticas de esa unidad intentan siempre conseguir con ello las condiciones artísticas de la monumentalización poética a que aspiran de la moderna vida burguesa. Así pues, la clara elaboración de los principios específicamente estéticos no es en este caso, y según su tendencia dominante, ningún esteticismo alejado de la vida, ningún juego formal, sino, por el contrario, el intento de preservar la evolución de la literatura burguesa de una caída antiartística en el detalle mezquino sin más mérito que la observación exacta.

Los concretos problemas estéticos de esa colaboración entre Goethe y Schiller han sido ya objeto de nuestro detallado análisis. Aquí tenemos que limitarnos a destacar brevemente algunos rasgos esenciales de la principal tendencia de esa colaboración. Los aspectos negativos de la misma, especialmente los de la parte que corresponde a Schiller, son ya conocidos. En sus críticas del *Franz von Sickingen* de Lassalle, Marx y Engels han ofrecido una caracterización aguda y acertada de las insanables debilidades idealistas de la dramaturgia de Schiller. Y esa debilidad no es un fracaso de la capacidad creadora poética de Schiller — pues sus poemas filosóficos muestran lo personal y sensiblemente, lo patética y vivamente que actuaban en él hasta las ideas abstractas —, sino que es una de las tendencias básicas de su tipo de producción artística. El propio Schiller ha expuesto del modo más radical y extremo esa tendencia en su reseña de los poemas de Matthison: el poeta "tiene que actuar sobre las condiciones en las cuales se produce necesariamente una determinada moción del ánimo. Pero en la naturaleza de un objeto lo único necesario es el caracter de la especie; por tanto, el poeta no puede determinar nuestras emociones más que provocando a la especie que está en nosotros, y no nuestra particular y diversa mismidad. Mas para estar seguro de que se dirige

a la pura especie en los individuos, tiene que haber aniquilado él mismo su individualidad". En esta violenta y excluyente contraposición de individuo y especie volvemos a encontrar el idealismo subjetivo, su rigidez y su abstracción, como fundamento también de las debilidades poéticas de Schiller.

Pero tampoco está aclarada la personalidad de Schiller, ni como poeta ni como pensador, con la comprobación de esas debilidades. Por mucho que la lucha contra el naturalismo inesencial, fotográfico y superficial, degenere en exageración idealista, la línea básica de la misma es correcta y estéticamente progresiva. La carta de Engels en la que éste critica el *Franz von Sickingen* de Lassalle muestra quizás del modo más eficaz lo claramente que ha identificado Schiller en esa lucha una tendencia esencial de la decadencia de la literatura burguesa. Como es sabido, el drama de Lassalle se encuentra completamente bajo la influencia de Schiller, y Marx y Engels critican enérgicamente el idealismo schilleriano de su estilo. Pero al mismo tiempo Engels subraya como mérito de Lassalle el que éste (aunque con un error decisivo en el contenido: la subestimación del movimiento campesino) haya destacado claramente las tendencias esenciales del período que trata en su obra: "Los principales personajes *son* representantes de determinadas clases y tendencias, y, por tanto, de determinadas ideas de su época, y no encuentran sus motivos en mezquinos caprichos individuales, sino precisamente en la corriente histórica que los sostiene... Con toda la razón se opone usted a la *mala* individualización hoy imperante, la cual desemboca en mínimas y despreciables originalidades y es un rasgo esencial de una literatura de epígonos que se agosta absorbida por la arena."

V

Las definitivas formulaciones específicas que ha encontrado Schiller para la particularidad de la literatura moderna llevan el sello doble de la grandeza y de las limitaciones del idealismo alemán en versión schilleriana. En su gran estudio *Über naive und sentimentale Dichtung* [De la poesía ingenua y la sentimental] Schiller distingue entre dos tipos de poetas: el poeta que es uno con la naturaleza y el poeta que se limita a buscar esa unidad. El fundamento histórico-filosófico de esa tipología de los poetas es la diferencia, detalladamente analizada por nosotros, entre la Antigüedad y la Modernidad, a propósito de la cual Schiller, al igual que la *Estética* hegeliana más tarde, concibe a Shakespeare como un ricorso viquiano, como un poeta análogo a la Antigüedad, como un poeta de la edad heroica.

La concepción schilleriana de la diferencia básica entre los dos períodos dice que la cultura de la división capitalista del trabajo produce la separación de razón y sensibilidad y separa así al hombre de la naturaleza. Mientras no aparece aún esa división, como ocurre entre los griegos, el poeta puede seguir siendo ingenuo. Presentada ya la división, el poeta intenta superarla artísticamente. O sea, cuando no lo toma todo de la unidad con la naturaleza, sino del ansia — irrealizable para él — de esa unidad, el poeta es moderno, sentimental. "Si se aplica a esas dos condiciones el concepto de la poesía — que no es sino *expresar la humanidad con la mayor plenitud posible* —, resulta que en el estado de sencillez natural, cuando el hombre actúa con todas sus fuerzas como una unidad armoniosa, cuando, por tanto, la totalidad de su naturaleza se expresa plenamente en la realidad, si tiene la más perfecta *imitación de lo real*, mientras que aquí, en el estado de la cultura, cuando toda colaboración o conjunción armoniosa es por su entera naturaleza mera idea, *lo que hace al poeta* es necesariamente la elevación de la realidad a ideal o bien, cosa equivalente, *la representación del ideal.*"

Parece como si Schiller estuviera definiendo pura y simplemente el *idealismo como modo de producción específico de la literatura moderna.* Esta formulación muestra — no sólo por su exageración paradójica, sino también por su contenido y su metodología — la deformación y la limitación idealista de Schiller. Pero estas cuestiones, especialmente los problemas del realismo en Schiller, no son simples y rectilíneas, como podría sospecharse a primera vista y tal como los han entendido luego los posteriores intérpretes del poeta.

Es verdad que Schiller no ha reconocido la posibilidad de refiguración poética de la realidad más que para el poeta ingenuo, o sea, para la Antigüedad. Pero su definición de la "representación del ideal" como tipo de configuración poética de la Edad Moderna no es sólo una declaración del dominio del idealismo, sino que da al mismo tiempo un punto de partida para estimar profundamente una serie de dificultades del realismo moderno. Ante todo muestra Schiller la gran dificultad que presenta el dar en la vida moderna forma poética y sensible a lo esencial y real. Schiller ha visto este problema con más claridad que cualquier otro teórico anterior a él. Lo analiza con considerable agudeza y profundidad, pero todo el problema aparece en su pensamiento idealísticamente invertido. En vez de analizar al trabajo duro y a menudo sobrehumano del poeta moderno, que tan profundamente tiene que excavar en la mezquina prosa de la vida burguesa para que las determinaciones esenciales de esa vida aparezcan con concreción poética en la superficie, Schiller invierte idealísticamente el problema: no descubre la concreta conexión dialéctica entre los detalles directamente tomados de la vida y las determinaciones esenciales ocultas y subyacentes en ellos: sino que considera el realismo de los detalles como mero medio, como simple camino mediador para poder volver desde los rasgos esenciales, *concebidos en forma no empírica* y contrapuestos, por ello, rígidamente a la vida, hasta la

superficie poetizada de ésta. Al ver en el arte una exposición o representación *indirecta* del ideal, Schiller pretende en verdad lanzar un puente entre el fenómeno y la esencia, pero no puede hacerlo por culpa del invertido punto de partida de su teoría. Sin embargo, la idea de que la configuración realista de la superficie no es más que un camino para conseguir dar forma a los rasgos esenciales, la idea de que sin esos rasgos esenciales — que son reales, pero no están dados de modo inmediato — toda poesía se pierde en pequeñeces, se despoja inevitablemente de su carácter poético, esa idea — aunque repuesta materialísticamente sobre su base — es un logro incaducable de la teoría del realismo.

Pero Schiller va mucho más allá en la concepción del tipo de poeta moderno, sentimental, y da una enumeración sistemática de las posibles actitudes del poeta moderno respecto de la realidad. También en esta elaboración y concreción se muestra la duplicidad del método schilleriano. Schiller subjetiviza constantemente sus reflexiones y convierte así hechos objetivos en modos subjetivos de sentir y de pensar. Del mismo modo que ha obtenido la contraposición entre lo ingenuo y lo sentimental convirtiendo por subjetivación la contraposición entre dos culturas en contraposición entre dos modos de sentir y percibir, así también ocurre en la ulterior concreción. Schiller distingue tres tipos de producción poética del poeta sentimental: la sátira, la elegía y el idilio. Y también en este punto subjetiviza el problema en el sentido de que la distinción no lo es tanto de género cuanto de *modos de sentir y percibir* (el satírico, el elegíaco y el idílico). En los tres casos se trata para Schiller de la discrepancia entre el ideal y la realidad, entre la esencia y el fenómeno en la moderna sociedad burguesa, o sea, del modo como el escritor supera poéticamente esa discrepancia con cólera satírica, con dolor nostálgico elegíaco o con resignación idílica, del modo como trasmuta en altura poética, mediante la intervención de la actividad productiva de su yo, mediante su intromisión activa, mediante la configuración de su propia actitud respecto de

los acontecimientos representados, etc., la prosa de la moderna vida burguesa.

Es muy fácil y obvio descubrir y criticar la limitación idealista subjetiva de la versión schilleriana del problema. Pero una crítica que se limitara a comprobarla sería muy pobre y superficial. Pues detrás de la indicada subjetivación de los grandes problemas objetivos de la periodización de la historia literaria y de los géneros se encuentra al mismo tiempo una ampliación profunda y auténticamente dialéctica de esos problemas. La fundamentación filosófica de los modos de sentir y percibir en que se basan la sátira, la elegía y el idilio puede ser todo lo idealista que se quiera, pero la percepción del contraste es a pesar de todo un veraz reflejo de la situación económica e ideológica del capitalismo.

VI

El concepto filosófico idealista de ideal como contraste con la realidad social empírica tiene sus raíces sociales. La situación subyacente a toda actividad humana, y hasta constitutiva del carácter específico del trabajo humano — a saber, que la finalidad está en la cabeza antes de existir como realización — tiene en la sociedad capitalista una forma particular de manifestación. Lo decisivo es la contradicción entre producción social y apropiación privada. De ella se siguen las contradicciones entre las finalidades individuales socialmente necesarias y las leyes sociales que se imponen a espaldas de los individuos. (Piénsese en cómo la búsqueda de superbeneficio individual produce, mientras se realiza, el descenso tendencial de la tasa de beneficio.) En directa dependencia de esa contradicción central de la sociedad capitalista se encuentran las contradicciones entre la división capitalista del trabajo y los ideales humanistas de la burguesía revolucionaria. La dialéctica de la necesidad del autoengaño heroico en

la producción de la sociedad capitalista da un nuevo acento a esa relación entre las finalidades y la realización, entre las exigencias humanas a la realidad social y esta realidad misma. Cierto que es característica general de toda sociedad presocialista el que los hombres, aunque ellos mismos hagan su historia, no lo hayan hecho "hasta hoy [o sea, en la sociedad de clases. — G. L.] con una voluntad colectiva y según un plan de conjunto". Pero esa contraposición aparece en la sociedad capitalista de un modo especialmente agudo cuya expresión ideológica es precisamente el ideal.

En la época de su lucha por el poder, por el ascenso de la producción capitalista a forma económica dominante de la sociedad, el ideal aparece como una contraposición entre las exigencias humanistas y la realidad social del feudalismo y del absolutismo feudal. En la época de dominio del capitalismo el ideal se presenta como reflejo de las contradicciones internas del sistema capitalista mismo, las principales de las cuales hemos enumerado antes. La distancia cada vez mayor y más insalvable que separa, con la evolución del capitalismo y el despliegue de sus contradicciones, los ideales del humanismo burgués de la realidad de la sociedad burguesa obra de un modo necesario sobre ésta misma y sobre el modo de su representación. En la línea principal de la evolución de la burguesía esos ideales tienen que hacerse cada vez más pobres de contenido y más convencionales, y contener cada vez más una hipócrita contabilidad por partida doble. El dualismo de ideal y realidad no puede superarse en el marco de la ideología burguesa. Su aparente superación por los realistas de la fase tardía de la burguesía no puede dar más que el cuadro de un desierto desconsolado, de una realidad carente de todo momento vivificador y exaltador, detrás de la cual el análisis exacto descubrirá siempre el criterio cuidadosamente escondido, del ideal abiertamente negado, pero inconscientemente aplicado en secreto. Piénsese, por ejemplo, en Flaubert o en Maupassant. El reconocimiento de que en la práctica poética hay que acercarse a la vida con el criterio del ideal

se encuentra en varios realistas importantes. Así escribe, por ejemplo Balzac, en el prólogo a la *Comedia humana:* "La historia es o debería ser como la realidad, mientras que la novela... debe ser "el mundo mejor". Pero una novela sería una pura nada si no diera la verdad detallada dentro de esa sublime mentira."

Marx ha llamado siempre la atención sobre esa diferencia al hablar de las que hay entre la revolución burguesa y la proletaria. La clase obrera, dice Marx, "no tiene ideales que realizar; tiene sólo que poner los elementos de la nueva sociedad en libertad, los cuales se han desarrollado ya en el seno de la sociedad burguesa en descomposición". Esto significa que la acción consciente y creadora de fines del proletariado revolucionario se basa en el adecuado reconocimiento de las reales leyes de la evolución y tendencias de la realidad objetiva. El criterio que se aplica y que hay que aplicar siempre a esas acciones y a las situaciones resultantes, con objeto de promover y acelerar conscientemente la evolución, se toma del conocimiento, cada vez más próximo, de la realidad objetiva, conducido y corregido por la misma práctica y de este modo profundizado. El dilema entre idealismo hinchado y empirismo servil, insuperable en última instancia para la consciencia burguesa, se supera en la práctica por la acción revolucionaria del proletariado, por la eliminación de los fundamentos sociales de ese dilema.

Pero esa superación del ideal burgués mediante la superación de sus fundamentos sociales, la revelación de las alternativas falsas como pseudoproblemas dimanantes de aquel fundamento social, no significa que toda la cuestión del ideal sea un pseudoproblema limitado de un modo puramente clasista burgués. La dialéctica de la apariencia y la esencia cobra en la sociedad burguesa formas muy especiales. La realidad objetiva de esa relación dialéctica en la naturaleza y en la sociedad no deja de existir al caducar sus específicas formas de manifestación en la sociedad burguesa. Y detrás del concepto de ideal se encuentra precisamente en la estética bur-

guesa la cuestión de las exigencias artísticas de una forma de manifestación que dé forma a la esencia con inmediatez sensible.

Esto sigue siendo un problema que resolver incluso una vez desaparecida la economía capitalista y su reflejo ideológico en las cabezas de los hombres, y no puede trasformar se en una obviedad inmediata dada con su solución. Al contrario: sólo tras la caída de las barreras capitalistas del ser social (y, con ella y tras ella, la de los confusionarios pseudoproblemas de la ideología) puede plantearse esta cuestión con su pureza y su claridad reales, y sólo entonces puede mostrar la solución realmente materialista de la dialéctica de la apariencia y la esencia en el terreno de la estética el importante trabajo preparatorio realizado por la estética clásica alemana a pesar de todas las deformaciones idealistas y de todos los pseudoproblemas socialmente inevitables.

La posición histórica de Schiller en la evolución del contraste entre el ideal y la realidad está determinada por la altura evolutiva de su época, por el ocaso del período de las ilusiones heroicas de la vanguardia de su clase. Es, ciertamente, un ocaso en el cual no podía ser aún visible la conclusión definitiva del período. (Schiller ha muerto antes de la fase napoleónica). Está determinado por la difusión de la división propiamente capitalista del trabajo (revolución industrial en Inglaterra), lo que lleva finalmente a las contradicciones del capitalismo a su pleno despliegue real. El contraste entre el ideal y la realidad es aquí por tanto un contraste entre los ideales del humanismo revolucionario burgués y la sociedad burguesa misma; la presencia de restos feudales determina sólo secundariamente el planteamiento problemático fundamental. Por otra parte, ese contraste no tiene todavía para Schiller el acento de desesperación del ideal, el pesimismo romántico que va a recibir muy poco después, del modo más plástico en la estética de Solger.

VII

Schiller es precusor de la estética hegeliana por el hecho de que sus categorías estéticas se basan en un barrunto de importantes determinaciones sociales de la vida burguesa y por el hecho de que acepta sin reservas, como hechos indiscutibles, esas determinaciones sociales y su reflejo estético, explicitando sobre la base de su investigación los rasgos básicos específicos de la literatura moderna. Y también por el hecho de que no se contenta con una mera comprobación de la estructura y la peculiaridad del arte burgués, sino que busca un criterio general del arte, con cuya ayuda pudiera no sólo reconocerse su etapa evolutiva burguesa en su peculiaridad, sino también juzgarse el valor de esa etapa.

Hablaremos más adelante de las diferencias que hay entre Schiller y Hegel desde ese punto de vista. Ahora es importante aludir a los parentescos metodológicos que los unen. En la subjetivación metodológica de los problemas de la periodización y de los géneros (en el sentido de modos de sentir y percibir) hay en Schiller restos sin superar del idealismo subjetivo kantiano; pero, por otra parte, esa subjetivación es al mismo tiempo una precursora nada despreciable de la metodología de la *Fenomenología del Espíritu*. Ella muestra la misma duplicidad, inmediatamente turbadora, de la obra de Hegel: la transición inmediata, o sea, sin aparente mediación e infundada, de las categorías históricas a las categorías filosóficas universales.

Pero esa turbadora duplicidad nace de una profundidad real. Marx dice con razón acerca de esas hegelianas "configuraciones de la consciencia": "Pero en la medida en que ella [La Fenomenología del Espíritu. — G. L.] aferra... la *extrañación* del ser humano, contiene ocultos *todos* los elementos de la crítica, y a menudo *preparados* y *elaborados* en una forma que rebasa ampliamente el punto de vista hegeliano."

Y sobre las varias "configuraciones de la consciencia" añade: "Esas diversas secciones contienen los elementos *críticos* — todavía en forma extrañada — de esferas enteras, como la religión, el estado, la vida civil, etc."

También el tratamiento schilleriano de los problemas del arte moderno tiene una profundidad real de ese tipo. Schiller trasforma los tipos de poesía sentimental — la sátira, la elegía, el idilio — en "configuraciones de la consciencia". No habla, por ejemplo, de la sátira, sino de los rasgos básicos del modo de sentir y percibir el satírico, del modo de sentir y percibir del que nace el punto de vista satírico en todos los géneros. Los satíricos, los elegíacos y los idílicos se convierten de este modo para Schiller en las "configuraciones de la consciencia" en las cuales tienen que encarnar según sus concepciones los tipos de comportamiento necesarios y característicos del poeta moderno para con la vida moderna. Las tres son variaciones del contraste entre el ideal humanista y la realidad capitalista, cuya naturaleza hemos analizado antes. "Es satírico el poeta", dice Schiller, "cuando hace de la lejanía de la naturaleza y de la contradicción de la realidad con el ideal... su objeto o tema propio... Si el poeta contrapone de tal modo el ideal a la realidad que predomine la representación del primero y el sentimiento dominante sea la complacencia en él, le llama *elegíaco*... O bien son la naturaleza y el ideal objeto de la tristeza... o bien ambos son objeto de alegría, al quedar representados como reales. Lo primero da la *elegía* en sentido estricto, lo segundo el *idilio* en sentido amplio." (No hará falta comentar que para Schiller naturaleza e ideal son casi sinónimos en ese paso rousseauniano-kantiano.) Con esas observaciones ha identificado y descubierto Schiller genialmente los más profundos fundamentos emocionales de la poesía moderna. Como el contraste entre el ideal y la realidad — por dar una variante de una frase de Marx sobre Ricardo — no ha llegado de la filosofía a la realidad, sino, por el contrario, de la realidad social a la filosofía, el contraste subyace, consciente o inconscientemente,

a toda forma de configuración burguesa. Y ello, como acertadamente ha visto Schiller, con independencia del género en el cual el poeta exprese artísticamente el reflejo de la realidad que mueve su producción. Es claro que esos diversos modos emocionales se mezclan en el poeta individual mucho más íntimamente de lo que parece suponerlo el análisis de Schiller: los idilios rurales de la *Anna Karenina* de Tolstoi, por ejemplo, están sumidos en el vapor elegíaco de la necesidad social de su caducidad y serían imposibles sin la descripción satírica dada por Tolstoi de la vida de la nobleza que en Moscú y en San Petersburgo se está adaptando al creciente capitalismo. Del mismo modo inseparable se mezclan la elegía, el idilio y la sátira en los cuadros que ha pintado Balzac de la ruina de los últimos restos de la nobleza feudal del ancien régime. Y análogas mezclas de estas — precisamente éstas — tres formas de sensibilidad pueden encontrarse en las obras de Dickens, de Goncharov y otros grandes realistas del siglo XIX. El que en el uno predomine una forma y otra en otros (la elegía y el idilio en Turguéniev, la sátira en Flaubert, etc.), o el que sea imposible identificar las tres en varios otros no opone nada a la genial profundidad de Schiller en esa caracterización de los rasgos básicos de la literatura moderna. Pues en esa literatura, considerada globalmente, dominan efectivamente las tres tendencias indicadas por Schiller. Puede incluso decirse que cuando no está presente ninguna de esas tendencias el realismo burgués del siglo XIX se hunde hasta dar en naturalismo sin alma, en copia mecánica de la superficie de la realidad. Para terminar este punto recordemos brevemente que también Engels ha subrayado en su caracterización de Balzac la naturaleza elegíaca y satírica de su tipo de configuración: "Su gran obra es toda ella una elegía a la decadencia irrefrenable de la buena sociedad... Pero a pesar de ello jamás fue la sátira tan audaz... como cuando Balzac pone en acción los hombres y las mujeres con los que más profundamente simpatizaba: la aristocracia."

VIII

Schiller no ha subjetivizado sólo los problemas de los géneros, sino también la perodización histórica, y también ésta mediante "configuraciones de la consciencia". Tenemos pues que ampliar nuestro análisis para que abarque las categorías periodizadoras básicas del ensayo schilleriano: lo ingenuo y lo sentimental. El parentesco metodológico de Schiller con la duplicidad genial y confusionaria de la *Fenomenología del Espíritu* es en este caso todavía más manifiesto que a propósito de la otra cuestión recién tratada. Lo ingenuo y lo sentimental son por de pronto para Schiller categorías históricas de periodización, las categorías de la distinción de principio entre los momentos esenciales de la poesía antigua y los de la moderna. Y no es ninguna contradicción real en este punto el que Schiller considera a Shakespeare poeta ingenuo. La dificultad no aparece sino con el análisis de los poetas modernos en el sentido estricto de este adjetivo, o sea, de los realistas del siglo XIX y de la propia época de Schiller. En este momento Schiller tiene que pagar por la rigidez idealista de su contraposición de los dos períodos, por la rigidez de la transformación de los dos períodos en dos principios de configuración, la "imitación de lo real" y la "representación del ideal". Si Schiller quisiera llevar coherentemente su concepción hasta las últimas consecuencias, tendría entonces que llegar al resultado de que toda ingenuidad, toda imitación de la realidad, todo realismo, pues, en sentido propio, debería excluirse de la poesía de su época. Pero su comprensión del carácter del arte en general y del moderno en particular es demasiado amplia y profunda para permitirle explicar consecuencias de tal rigidez y falsedad. Su concepción de la poesía moderna está, por el contrario, profundamente penetrada por el conocimiento de los rasgos específicos de su peculiar realismo.

Esas rectas observaciones y esos conocimientos de Schiller se imponen todavía más plenamente en el tratamiento de la poesía ingenua, y precisamente por el enriquecimiento y la profundización de sus análisis amenazan con romper el estrecho marco idealista de su esquema. Pues Schiller ve claramente que en toda una serie de escritores modernos se da su criterio estilístico de la poesía ingenua, la imitación de lo real, en manifiesta contradicción con su propia tesis acerca de la elaboración de la realidad por la poesía moderna. Y, como pensador veraz que es, le resulta imposible negar el hecho por mucho que éste contradiga su esquema. Aún más: Schiller va incluso más lejos en el análisis de esos hechos tan incómodos para su análisis. Reconoce que la imitación de lo real — o sea, el principio de la poesía ingenua — es imprescindible para toda *auténtica* poesía y que es *el* principio artístico como tal. Por eso dice: "Todo genio tiene que ser ingenuo; o no ser genio. Es la ingenuidad lo que le hace genio... Sólo al genio le ha sido concedido el ser doméstico también en lo desconocido y el *ampliar* la naturaleza *sin rebasarla.*" Si tenemos en cuenta que Schiller considera que el realismo, la refiguración artística de la realidad, es el tipo de configuración o dación de forma propio de la poesía ingenua, podemos descubrir en esas afirmaciones — que son inconscientemente autocríticas y se encuentran en contradicción patente con la línea básica de su teoría — la corriente realista contradictoriamente activa en su tesis de la "representación indirecta del ideal". Schiller indentifica el realismo en el gran sentido histórico — el realismo en el sentido de Homero y de los trágicos griegos, en el sentido de Shakespeare, de Fielding y de Goethe — con el principio artístico último como tal. Pero la concepción schilleriana de la diferencia y la contraposición entre lo ingenuo y lo sentimental es mucho más que un mero esquema: es una descripción, sin duda idealista y, por ello, contradictoria y deformada, pero a pesar de todo profunda, del carácter específico de la poesía moderna y, con ello, un profundo reflejo intelectual de la realidad de su época,

con sus contradicciones propias. La profundidad objetiva permite a Schiller llegar en sus ulteriores observaciones a una comprensión del problemático carácter de la poesía ingenua del realismo espontáneo en la época capitalista. Continuando su comparación de Homero con Ariosto, Schiller tiene que hablar del destino del poeta ingenuo en su propia época. Y escribe: "Los poetas de ese género ingenuo no se encuentran ya en su lugar en una época artificial. Apenas son ya posibles en ella, o lo son sólo porque atraviesan *como salvajemente* su época, mientras un destino favorable las protege de la influencia mutiladora de los tiempos. De ningún modo pueden nacer de la sociedad misma; pero fuera de ella aparecen aún de vez en cuando, mas como extraños que suscitan asombro y como hijos maleducados de la naturaleza, acompañados por el escándalo de los demás."

Parece como si con eso Schiller anulara su anterior afirmación — ya citada — de que la poesía ingenua es la verdaderamente poética. Pues en esta última observación dice con secas palabras que en la moderna sociedad burguesa el poeta ingenuo es socialmente imposible como figura central, que es lo que tendría que ser según la misma teoría schilleriana. Cuando existe, es un fenómeno "casual", un extraño original, una curiosidad literaria.

No hay duda de que estamos ante una contradicción. Pero también ésta es reflejo de la cosa misma, de la estructura económica de la sociedad capitalista. Tanto la contradicción interna de la "representación" sentimental "del ideal" — tomada como teoría del realismo moderno — cuanto la contradicción entre la eterna necesidad y las actuales posibilidades de la ingenua "imitación de lo real" se basan en un barrunto de la contradicción objetiva entre el arte grande y la sociedad capitalista, la premonición de la hostilidad de ésta a aquél, claramente formulada y fundamentada por Marx. Pensar hasta el final ambas contradicciones debería llevar necesariamente al reconocimiento de que son sólo dos modos de manifestación de una misma y básica contradicción del moderno arte

burgués. El mostrar Schiller en los dos tipos contrapuestos de lo ingenuo y lo sentimental las mismas contradicciones con perspectivas distintas llega a adivinar la problemática de la literatura en el capitalismo y a un paso de la solución de los problemas estilísticos del realismo moderno.

Pero tiene que quedarse a un paso de la solución, pues su método filosófico idealista no le permite penetrar hasta la real unidad contradictoria de las contradicciones. Una dialéctica histórico-sistemática de la evolución del arte no es posible más que sobre una base materialista. Sólo sobre ella es posible evitar la hinchazón de los elementos históricos del arte en esencialidades atemporales y la disolución de las leyes generales objetivas del reflejo artístico de la realidad en un relativismo histórico. Sólo sobre esa base es posible captar la unidad y la diversidad, lo permanente y lo transitorio de los fenómenos en su concreta y viva interacción, volverlos a mezclar unos con otros, hacer que los unos desemboquen en los otros sin levantar entre ellos murallas de China.

Schiller se ve obligado metodológicamente a esto, aunque, como hemos visto, la genial generalización de su experiencia poética le lleva muchas veces más allá de los estrechos límites de su metodología. Pero a pesar de ellos es incapaz de captar intelectualmente la unidad dialéctica de lo ingenuo y lo sentimental en la poesía moderna, sin por ello desdibujar sus diferencias. Y es incapaz de eso porque separa rígida y excluyentemente la captación poética de lo real del mundo apariencial sensible e inmediato, que contrapone a lo primero. Por eso la "representación del ideal" conserva siempre en sus nociones un rígido carácter idealista, mientras que la "imitación de la realidad" se limita al mundo fenoménico inmediato, el cual no pudo posibilitar un arte grande más que en los tiempos iniciales de la cultura humana. Las penetraciones geniales en las conexiones reales son para Schiller frutos conseguidos *a pesar* de su método. Y en la sistematización de los resultados el pensador queda, naturalmente, prisionero de ese método.

Esa limitación de la metodología de Schiller depende íntimamente de su kantismo sin superar. Pero la dialéctica real de la evolución histórica no puede tampoco alcanzarse desde el nivel evolutivo más alto del idealismo, o sea, ni siquiera desde el idealismo objetivo hegeliano. La dialéctica histórica de la *Fenomenología del Espíritu* tiene la debilidad de que no puede fundamentar como realmente objetivas las etapas cuya necesidad, cuyas formas fenoménicas típicas y cuyas contradicciones esenciales ha conseguido explicitar, más que haciendo de ellas "momentos eternos" de un "proceso atemporal", de una "historia suprahistórica", o sea, trasformando directamente las configuraciones de la historia en categorías lógicas.

El contenido de las resultantes "configuraciones de la consciencia" es a menudo extraordinariamente profundo y verdadero. Por el método con el cual se explicita la verdad objetiva de esos contenidos invierte varias veces las conexiones reales, las deforma y las mixtifica. Y ello en dos sentidos: por una parte, se desprenden del proceso histórico real, no aparecen ya como reflejos de sus más generales rasgos básicos, sino independizadas, en relación dialéctica inmediata con otras "configuraciones de la consciencia" no menos hipostatizadas. Eso tiene que producir inevitablemente la apariencia, deformadora de la conexión real, de que la interpretación de esas "configuraciones de la consciencia" fuera un camino dialéctico independiente del proceso histórico real, y no el reflejo conceptual de éste.

Por otra parte, y en íntima relación con lo dicho, esas "configuraciones de la consciencia" se ven dotadas de una serie de rasgos empíricos que a menudo no son ni mucho menos tan esenciales como lo requeriría la altura de la abstracción del contexto. Primero la "configuración de la consciencia" se arranca idealísticamente del suelo de la realidad, y luego se pretenden reconstruir esa vinculación mediante añadidos empíricos. Pero no hay añadidos ni adornos que puedan salvar una fractura metodológica. En vez de restablecer la

unidad, ese tipo de exposición produce un ambiguo claroscuro de historia y lógica.

Las "configuraciones de la consciencia", en su condición de reflejos idealísticamente hipostasiados, deformados y cristalizados, de las etapas dialécticas reales del proceso histórico, se contraponen entonces rígida y excluyentemente, más que las tendencias reales del decurso real. Pero, por otra parte, como son imágenes mentales independizadas, pueden llevarse a unión y síntesis más lisa y fácilmente — y, por tanto, muchas veces con falsedad — que los elementos que en la realidad histórica producen realmente tales síntesis. Así son al mismo tiempo más rígidas y más flexibles que aquella realidad que deberían reflejar. Marx dice con razón que en la *Fenomenología del Espíritu* "se encuentran ya el positivismo acrítico y el idealismo no menos acrítico... de las posteriores obras de Hegel".

La metodología del ensayo de Schiller, el modo como en él el poeta subjetiviza los períodos históricos de la sensibilidad, muestra un gran parecido con la *Fenomenología del Espíritu*. Ese confusionario claroscuro de tratamiento histórico y tratamiento estético-teorético domina también en su ensayo. La contradictoria duplicidad de la separación demasiado rígida y la unificación demasiado fácil es común a Schiller y a la *Fenomenología del Espíritu*, y ello tanto en sus virtudes cuanto en sus vicios. Hemos hablado ya largamente del problema de la rigidez excesiva de la distinción. El problema de la síntesis demasiado fácil y rápida tiene también sus raíces últimas en el profundo conocimiento schilleriano de la naturaleza del arte en general, del arte moderno en particular, así como en la concepción idealista de esa problemática.

IX

Hemos llamado la atención acerca de la contradicción consistente en que Schiller contrapone rígidamente lo ingenuo y lo sentimental pero, por otra parte, llega al resultado de que sólo el elemento ingenuo (la "imitación de la realidad") hace realmente al poeta. Esa afirmación no es una mera concesión impuesta por la fuerza de los hechos correctamente observados. Al contrario: es la consecuencia necesaria del problema objetiva y personalmente central de la teoría literaria de la edad madura del poeta: la discusión o el enfrentamiento con la personalidad y la obra de Goethe.

No hay duda alguna de que toda esa contraposición entre el poeta ingenuo y el poeta sentimental como grandes tipos "eternos" ha nacido biográficamente de la comparación de la práctica poética de Goethe con la suya propia. La gran idea histórica de explicar la peculiaridad de la poesía moderna y situarla como históricamente necesaria y justificada *al lado* de la Antigüedad se mezcla casi totalmente con el problema personal: probar la justificación de su propia práctica poética *al lado* de la de Goethe. Esta explicación biográfica de la nueva variante de las contraposiciones aquí decisivas — la concepción de Goethe como poeta ingenuo, la de sí mismo como poeta sentimental — muestra la fuente personal de la problemática metodológica. En primer lugar, la ornamentación de las "configuraciones de la consciencia", hechas categorías estéticas, con rasgos demasiado empíricos, hecho que nos ha permitido identificar un parentesco metodológico del ensayo de Schiller aquí estudiado con la hegeliana *Fenomenología del Espíritu*. En segundo lugar, el rasgo, también evocador de Hegel, de que las categorías decisivas (lo ingenuo y lo sentimental) sean, de un modo contradictorio y ambiguo, categorías estéticas generales que abarcan todos los períodos de la historia del arte y al mismo tiempo, en una contraposición

inmediata e irresuelta con ello, determinaciones que caracterizan los rasgos específicos y las diversidades específicas de períodos históricos diversos.

Pero lo que aquí nos importa no es la explicación biográfica, sino el contenido objetivo de esas contradicciones. Y en ellas se expresa la genial profundidad, con la deformación idealista, de la concepción schilleriana de la literatura moderna; ahora desde un nuevo punto de vista. Schiller reconoce con admirable profundidad la peculiaridad poética e ideológica de Goethe. En la carta en que hace, por así decirlo, balance de la existencia del mismo Goethe, Schiller habla de la "idea grande y verdaderamente heroica" que ha orientado toda la actividad de Goethe: "Desde la simple organización subís, paso a paso, hasta la más complicada, para edificar por último genéticamente, con los materiales del entero edificio natural, la más complicada de todas, el hombre. Al volver a crearla, por así decirlo, en la naturaleza, intentáis también penetrar en su técnica oculta." Es obvio que sobre la base de esa interpretación, Goethe tenía que ser para Schiller no ya un poeta ingenuo, sino redondamente el prototipo del poeta ingenuo.

Pero esa interpretación de Goethe produce en la concepción de Schiller una doble contradicción. Por una parte, Schiller ha sometido el concepto de lo ingenuo a una exagerada tensión típicamente idealista, eliminando de él todos los rasgos de modernidad. En efecto: el momento diferenciador entre lo ingenuo y lo sentimental es para Schiller precisamente la presencia inmediatamente dada o la pérdida de la unidad con la naturaleza: "La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo la gracia de obrar siempre como una unidad indivisa, de ser en todo momento una totalidad independiente y completa y representar a la humanidad en realidad plena, según su total contenido. Y al sentimental le ha dado la capacidad — o le ha impreso, más bien, el vivo impulso — de restablecer por sí mismo aquella unidad abstractamente preservada en él, completar en sí la humanidad y pasar de un estadio

limitado a otro infinito." Por otra parte, Schiller conoce y domina demasiado íntimamente la obra de la vida de Goethe para poder engañarse acerca de las tendencias y los elementos sentimentales presentes y activos en ella. Lo dice muy claramente en su ensayo, aunque con la restricción — no desarrollada hasta sus últimas consecuencias — de que en el caso de Goethe se trata sólo de una elaboración de temática sentimental por un poeta ingenuo. Pero a pesar de esa limitación Schiller describe con eso la peculiar situación de Goethe en su época, en la evolución del realismo moderno, con gran profundidad y originalidad: "Esta tarea [el tratamiento de temática sentimental por un poeta ingenuo. — G. L.] parece de una novedad completa y de peculiaridad muy notable, porque en el mundo antiguo e ingenuo no existía una tal *materia temática*, mientras que en el nuevo debería faltar el *poeta* adecuado a ella." Y Schiller analiza con gran finura desde este punto de vista la peculiaridad del *Werther*, del *Tasso*, etc. Pero ¿es verdad que se trata sólo de la *materia temática*, y no también de su elaboración? ¿Puede decirse que Goethe sea un poeta ingenuo en el sentido de Homero, o aunque sea sólo en el Shakespeare? ¿No arrojará precisamente un análisis penetrante de su obra las características del realismo específicamente moderno que Schiller ha descrito tan profunda y verazmente bajo las categorías de lo satírico, lo elegíaco y lo idílico? Las contradicciones del esquema schilleriano vuelven a manifestarse en estos análisis de la obra de Goethe. Tanto la falta de consciencia de cómo la sensibilidad o receptividad sentimental es precisamente el fundamento del realismo moderno cuanto la decisión schilleriana de reducir la vigencia de la ley del realismo al poeta ingenuo. Precisamente el ejemplo de Goethe muestra en qué punto es realmente correcta y profunda la concepción de Schiller, en contraposición con sus intenciones conscientes y con las deformaciones idealistas de la misma concepción. El realismo de Goethe se manifiesta cabalmente en este período de su colaboración de un modo idílico (*Hermann und Dorothea*) y

satírico (*Reineke Fuchs*); y seguramente no hará falta argumentación alguna para sostener que el poeta del *Werther*, del *Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meister Wanderjahre o Die Entsagenden* [Los que renuncian]), de las *Wahlverwandtschaften* o de la *Trilogie der Leidenschaft*, etc., es también un poeta de la elegía en el gran sentido histórico del ensayo de Schiller.

X

La contradicción más profunda de la concepción schilleriana es la que media entre la concepción histórica y la estética de sus propios conceptos básicos. Schiller subraya que en la contraposición entre lo ingenuo y lo sentimental "no hay que entender tanto la diferencia temporal cuando la diferencia de la manera". Pero esas observaciones no prueban que el fundamento más profundo y objetivo de la distinción entre lo ingenuo y lo sentimental no sea precisamente el *histórico*. La concepción de la Antigüedad como pasado, como algo irreparablemente perdido, es uno de los momentos capitales de la concepción schilleriana de la historia y, con ella, de su estimación del presente. Conocemos la resolución con la cual ha puesto en el centro de su filosofía de la historia la irrecuperabilidad de la cultura y del arte griegos, y la irritación con la cual se ha opuesto el entusiasmo jacobino por una renovación revolucionaria de la Antigüedad. Sabemos también que el concepto de "la naturaleza", la unidad de razón y sensibilidad, la unidad con la naturaleza, no significa en su filosofía de la historia un estado prehistórico de naturaleza, sino precisamente el clasicismo griego. (Punto en el cual su filosofía de la historia se relaciona íntimamente con la de Hegel.)

Y Schiller sienta aquí — anticipando muchas veces a Hegel — la afirmación de que la poesía moderna tuvo que rebasar la antigua por el contenido, a causa de que la vida

moderna ha rebasado a la antigua en muchas cosas y se ha hecho más rica de contenido. Schiller aduce como ejemplo el amor, y describe: "Sin hacer concesiones a la charla mística, la cual no ennoblece la naturaleza, sino que la abandona, se podría probablemente admitir que la naturaleza, por lo que hace a la relación entre los sexos y a los afectos del amor, es capaz de un carácter más noble que el que le atribuyeron los antiguos." Y de modo interesante contrapone en este punto a la Antigüedad, por mayor riqueza de contenido, no sólo la obra de Shakespeare, sino también la de Fielding. Con la correspondiente acentuación de la función más productiva y más activa de la subjetividad humana en la Edad Media y en la Moderna, Schiller vuelve a ser un procursor de la periodización hegeliana de la estética. Por lo que hace al contenido objetivo de sus afirmaciones, hay que recordar el *Origen de la familia* de Engels, para ver lo mucho que también en esto se mezclan en el pensamiento de Schiller profundas aproximaciones a la verdad de ciertas conexiones históricas con gratutitas construcciones ideológicas.

La peculiaridad de la posición de Schiller frente a la estética hegehana se percibe empero por el hecho de que Schiller no considera la Antigüedad (lo ingenuo) sólo como pasado, sino también como futuro, o sea, que no sólo separa los principios de lo ingenuo y lo sentimental sino que, además, aspira a su síntesis. Schiller formula en el ensayo que estudiamos, y en íntima conexión con la estimación de Goethe como poeta ingenuo, el postulado de una unificación de lo ingenuo y lo sentimental, de su unión en una ingenuidad resucitada. Así escribe acerca de los objetos de la naturaleza en su relación con nosotros: "*Son* lo que *fuimos;* son lo que *seremos*. Fuimos naturaleza como ellos, y nuestra cultura nos devolverá a la naturaleza por el camino de la razón y de la libertad." Y, en una exposición más concreta: "Este camino recorrido por los poetas modernos es, por lo demás, el mismo que tiene que emprender el hombre como tal, individualmente y en su conjunto. La naturaleza lo une con ella, el arte lo separa y

divide, pero vuelve a unidad mediante el ideal." El principio sentimental es pues el de una gran transición histórica que tiene que reconducir a lo ingenuo, a la unidad del hombre con la naturaleza.

También aquí se encuentra toda una serie de contradicciones que revelan, de todos modos, la contradictoria grandeza del pensamiento de Schiller. Pues al generalizar a veces la concepción de "la naturaleza" más allá del helenismo aparece Schiller, como en bastantes poetas y pensadores significativos de esta época, la premonición oscura, nunca llevada a consciencia, de una superación de las contradicciones de la sociedad burguesa más allá de ésta. Pero esos conatos intelectuales e ilusiones son inseparables de las esperanzas humanistas burguesas, de las esperanzas en la realización de los ideales de la revolución burguesa. A pesar de su dura oposición a las ilusiones jacobinas Schiller comparte, en efecto, lo esencial de éstas: la esperanza en que la forma "pura" de la sociedad burguesa lleve a una superación de las contradicciones del capitalismo, cuyo descubrimiento en las obras de Schiller y cuya influencia en éstas hemos estudiado ya.

La diferencia respecto de la concepción de la Antigüedad por la *Estética* de Hegel se muestra en este contexto no tanto como una diferencia entre las dos concepciones personales cuanto como una diferencia entre dos fases evolutivas del humanismo burgués, o sea: como la diferencia entre el período thermidoriano y napoleónico y el período subsiguiente a la caída de Napoleón, el período de la "Santa Alianza" y la Restauración. Es claro que la sociedad burguesa aparece en la *Estética* de Hegel mucho más desarrollada, y que por lo que hace a sus perspectivas de evolución, las ilusiones del período heroico tienen que considerarse ya definitivamente caducadas. Y es claro también que en la relativa desilusión de Hegel en *estas cuestiones* actúan también motivos de otra índole. Estos son, por ejemplo, la mayor elaboración de su idealismo objetivo, su mayor conocimiento de la estructura económica de la sociedad capitalista, etc. Pero ese progreso del conoci-

miento no es tampoco un progreso meramente personal de Hegel respecto de Schiller, sino también y ante todo el reflejo intelectual de la ulterior evolución objetiva de la sociedad burguesa misma.

La estimación schilleriana de Goethe tiene una gran función en esta ilusionaria concepción histórico-filosófica. La figura de Goethe, su caracterización como poeta ingenuo, son para la ilusión que espera de la evolución de la sociedad burguesa misma la superación de sus contradicciones básicas, una especie de garantía, una esperanza de futuro para la realidad de esa perspectiva, de su arraigo en el presente. Esa estimación de Goethe no es aislada en la *élite* de la intelectualidad alemana del período. Friedrich Schlegel, tras la superación de su período revolucionario juvenil, ha visto en la *Wissenschaftslehre* [Doctrina de la ciencia] de Fichte y en el *Wilhelm Meister* de Goethe y en la Revolución Francesa las tres tendencias dominantes del siglo. En esas concepciones se muestran las perspectivas ilusionarias de un florecimiento de la sociedad burguesa. Para esa perspectiva el clasicismo alemán consistía en la exigencia de realizar los postulados y los resultados de las revoluciones burguesas, la liquidación revolucionaria y voluntaria de los restos feudales, sin pasar por una revolución.

De este modo queda claro que la contradicción principal a cuya superación tienden las ilusiones de Schiller se funda en la división capitalista del trabajo. También en el ensayo estudiado habla Schiller de la división capitalista del trabajo como obstáculo para una cultura humana. "El estado de espíritu de la mayoría de los hombres es, por una parte, un *trabajo* agotador y tenso, y, por otra, el *goce* relajador." Y Schiller ve — no sin motivo — que de esa situación social nacen dos peligros para la poesía: la idea de que el arte existe sólo para la distracción y el descanso y la idea de que sirve sólo para el ennoblecimiento moral de la humanidad. Schiller reconoce que en los dos principios hay un núcleo correcto y justificado. Pero también se da cuenta de que

ambos, tal como actúan en los tiempos modernos, no pueden acarrear sino la ruina de la poesía y de la cultura literaria. Con ello juzga Schiller acertadísimamente los peligros culturales propios no sólo de su época. Sus análisis dan también visiones muy amplias de la posterior evolución de la literatura burguesa y de su relación con el público.

Cierto que la salida que busca Schiller para esa situación, y la que cree encontrar, es un camino completamente invertido por vía dialéctica. Schiller no puede reconducir a sus raíces sociales las tendencias que acertadamente ha sorprendido. Las reduce más bien a dos tendencias "puramente espirituales", el idealismo y el realismo, cuya unilateralidad y cuya pugna en esa unilateralidad es, según él, la fuente de todo el mal. Por eso busca en la síntesis intelectual y emocional del realismo y el idealismo, en la superación de su unilateralidad, el camino adecuado para superar la contradicción. Y por eso ve la salida — igual que en su "estado estético" de las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Cartas sobre la educación estética del hombre] — en una huida hacia el soñado círculo utópico de la *élite* intelectual y moral. Habrá, según eso, que "buscar una clase de hombres que, sin trabajar, sean activos, y que puedan idealizar sin ser místicos, que unan en torno suyo todas las realidades de la vida con el menor número posible de sus limitaciones, y que sean llevados por la corriente de los hechos sin ser arrastrados por ella. Sólo una clase así podría preservar la hermosa totalidad de la naturaleza humana, la cual queda instantáneamente destruida por cualquier trabajo y se destruye constantemente por una vida trabajadora [aquí se aprecia del modo más craso la limitación idealista de Schiller: de la crítica de los efectos de la división capitalista del trabajo, destructora de cultura, se hace una condena del trabajo mismo como principio contrario a la cultura. — G. L.] y dar por sus *sentimientos* leyes al juicio universal en todo lo que es puramente humano. Otra cuestión es, y de ella no me ocupo aquí, si existe realmente esa clase, o más bien, si la que realmente existe en circunstan-

cias parecidas a las descritas corresponde también íntimamente a ese concepto." Los grandes conatos de Schiller terminan pues, también aquí, en un callejón sin salida idealista; la última palabra de su rica, profunda y fecunda exposición vuelve a ser "la huida a la miseria sublimada".

[*1935*]

Hubiera una bandera..., unas Termópilas en las que poder desangrar con honor todo el amor solitario que ya nunca me servirá.

EL *HYPERION* DE HOLDERLIN

La gloria de Hölderlin es la del poeta del helenismo. Todo el que lee sus obras nota que su helenismo es distinto, más oscuro, más agarrotado por el dolor que la radiante utopía de la Antigüedad vigente en el Renacimiento y en la Ilustración. Pero su helenismo no tiene nada que ver con el aburrido clasicismo académico, carente de contenido, del siglo XIX, ni con la bestialización histérica de lo griego por Nietzsche y el imperialismo. La clave para la comprensión de Hölderlin está, pues, en una captación intelectual de la especialidad de su helenismo.

Marx ha indicado con inimitable claridad el fundamento social de la veneración de la Antigüedad en el período de la Gran Revolución Francesa: "Pero, a pesar de lo poco heroica que es, la sociedad burguesa necesitó el heroismo, el sacrificio, el terror, la guerra civil y las grandes batallas de las naciones para imponerse en el mundo. Y sus gladiadores hallaron en las rígidas tradiciones clásicas de la República Romana los ideales y las formas artísticas, los autoengaños que necesitaban para ocultarse a sí mismos el contenido burgués limitado de sus luchas y para mantener su pasión a la altura de la gran tragedia histórica.

La particular situación de Alemania en el período de transición de la burguesía desde el período heroico al antiheroico consiste en que este país no estaba ni mucho menos maduro para una revolución burguesa real, mientras que en las cabezas de sus mejores ideólogos tenía en cambio que desencadenarse por aquella llamarada heroica de "autoengaños", de modo que la transición trágica entre la edad heroica de la polis republicana soñada en la vida misma por Robespierre y Saint-Just y la prosa capitalista tuvo que realizarse de modo puramente ideológico, utópico, sin previa revolución.

Tres jóvenes estudiantes vivieron con entusiasta júbilo en la Fundación de Tübingen los grandes días de la Revolución Francesa. Plantaron con juvenil entusiasmo un árbol de la libertad, danzaron en torno suyo y juraron eterna fidelidad al ideal de la gran lucha liberadora. Cada uno de esos tres jóvenes — Hegel, Hölderlin y Schelling — ha representado en su posterior evolución una posibilidad típica de reacción alemana a la evolución de Francia. La vida de Schelling se perdió al final de un torpe oscurantismo propio de la reacción más vil: el nuevo romanticismo del período preparatorio de la Revolución del Cuarenta y Ocho. Hegel y Hölderlin no han sido infieles a su juramento juvenil. Pero la diversidad de sus interpretaciones respectivas cuando se trató de cumplir con él indica claramente las vías ideológicas que pudo y tuvo que emprender la preparación de la revolución burguesa en Alemania.

Todavía no habían dominado intelectualmente ni Hegel ni Hölderlin las ideas de la Revolución Francesa cuando cayó en París la cabeza de Robespierre, ni cuando se impusieron el Thermidor y, luego, el período napoleónico. El desarrollo de su concepción del mundo tuvo pues que ocurrir sobre la base de esa inflexión del proceso revolucionario francés. Con Thermidor apareció cada vez más claramente en primer plano el *contenido prosaico* de la arcaizante forma antigua, de la sociedad burguesa con su progresividad y, al mismo tiempo, sus horrores. Y el nuevo y distinto carácter heroico del período napoleónico puso a los ideólogos alemanes ante un dilema irresoluble: la Francia napoleónica era, por una parte, ideal luminoso de grandeza nacional, que sólo podía florecer en el terreno de una revolución victoriosa; pero, por otra parte, ese mismo imperio francés acarreaba para Alemania la situación de desgarramiento y humillación nacionales más profundos. Como las condiciones objetivas de una revolución burguesa capaz de oponer a la conquista napoleónica una defensa nacional del estilo 1793 no se daban en Alemania, el ansia básicamente burguesa y revolucionaria de una liberación y una unificación nacionales se encontró, pues, ante un dilema irresoluble que llevó al romanticismo reaccionario. "Todas las guerras por la independencia libradas contra Francia llevan el sello indistinto de una regeneración apareada con la reacción" (Marx).

Ni Hegel ni Hölderlin han sucumbido a esa reacción romántica. Su enfrentamiento intelectual con la situación post-thermidoriana discurre, empero, por vías contrapuestas. Dicho brevemente: Hegel se acomoda o reconcilia con la época post-thermidoriana, con la conclusión del período revolucionario de la evolución burguesa, y construye su filosofía precisamente sobre la base del reconocimiento de esa nueva inflexión de la historia universal. Hölderlin, en cambio, no concierta ningún compromiso con esa realidad post-thermidoriana, sino que sigue fiel al viejo ideal revolucionario de la democracia de la polis que había que renovar, y así se estrella contra la realidad, en la cual no cabían ya, ni siquiera poética o filosóficamente, aquellos ideales.

Ambos caminos reflejan de modo contradictorio la irregular evolución del pensamiento burgués revolucionario en Alemania. Y esa irregularidad de la evolución — llamada por el propio Hegel, con su lenguaje idealista e ideológico, "la astucia de la razón" — se manifiesta ante todo en el hecho de que la acomodación hegeliana a la realidad post-thermidoriana le ha llevado hasta el gran camino real de la evolución ideológica de su clase, por el cual se ha hecho posible el avance

intelectual hasta la mutación de los métodos del pensamiento burgués revolucionario en los proletarios-revolucionarios. (Esto es la inversión materialista de la dialéctica idealista hegeliana por Marx.) La pureza de Hölderlin contra todo compromiso se ha quedado en un trágico callejón sin salida: ignorado y nada llorado, este solitario Leónidas poético de los ideales del período jacobino ha caído en las Termópilas del incipiente proceso thermidoriano.

La acomodación de Hegel produce sin duda, por una parte, su abandono del republicanismo juvenil del período de Berna y, a través del entusiasmo bonapartista, hasta la reconciliación intelectual con la miseria de una monarquía constitucional prusiana. Pero también lleva — aunque con deformaciones e inversiones idealistas — al descubrimiento intelectual y a la elaboración de la dialéctica de la sociedad burguesa. En el pensamiento de Hegel aparece por vez primera la economía política inglesa como elemento de la concepción dialéctica de la historia universal, lo cual no es sino forma ideológica o reflejo idealista del hecho de que para Hegel la dialéctica del capitalismo se ha convertido en fundamento de la dialéctica del presente. El ideal jacobino de la lucha contra la desigualdad de las riquezas, la ilusión jacobina de la equiparación económica en una sociedad de propiedad privada capitalista desaparece así clarividentemente, para dar paso al reconocimiento ricardianamente cínico de las contradicciones del capitalismo. "Las fábricas, las manufacturas, se basan precisamente en la miseria de una clase", escribe Hegel pocos años después de su cambio en la estimación de los acontecimientos de una época. La república de la polis desaparece de su pensamiento como ideal que hubiera que realizar. Grecia es ya un pasado desaparecido, irrecuperable, que nunca volverá.

La grandeza histórico-universal de la acomodación hegeliana consiste precisamente en que — como acaso sólo Balzac junto a él — entiende la evolución revolucionaria de la burguesía como un proceso unitario, como un proceso en el cual

tanto el terror revolucionario como Thermidor y Napoleón han sido simplemente fases necesarias. El período heroico de la burguesía revolucionaria es en el pensamiento de Hegel — igual que la Antigüedad — un pasado irrecuperable, pero un pasado que ha sido inevitablemente necesario para producir la prosa inheroica del presente, reconocida como progresiva, la sociedad burguesa ya desplegada, con sus contradicciones económico-sociales. Esa concepción lleva todas las manchas de la acomodación con la miseria de la situación germano-prusiana, de todas las mistificaciones de la dialéctica idealista; pero eso no basta para anular su significación histórico-universal. Con todos sus defectos, es una de las grandes vías que llevan al futuro, a la constitución de la dialéctica materialista.

Hölderlin se ha negado siempre a reconocer la verdad de ese camino. Cierto que tampoco su pensamiento podía librarse de toda influencia de la realidad post-thermidoriana. Precisamente el período de Frankfurt, la época del cambio histórico-metodológico de Hegel, es el período de su segunda y madura convivencia y de la colaboración entre los dos. Pero para Hölderlin la evolución post-thermidoriana significa sólo el abandono de los elementos ascéticos de la concepción del helenismo como ideal, sólo la acentuación de Atenas como modelo, frente a la rígida virtud espartana de los jacobinos franceses. Hölderlin sigue siendo republicano. Todavía en el tardío *Empedokles* el héroe contesta a los agrigentinos, que le ofrecen la corona: "Ya se acabó el tiempo de los reyes", y predica — cierto que en forma mística — el ideal de una completa renovación revolucionaria de la humanidad:

> Lo que enseñó y contó la boca de los padres,
> Las leyes y los usos, el nombre de los dioses,
> Olvidadlo valientes, y alzad, recién nacidos,
> Los ojos a la naturaleza divina.

Esa naturaleza es la de Rousseau y Robespierre, el sueño de una transformación de la sociedad que — pese a no haber

formulado claramente Hölderlin la cuestión de la propiedad privada — restablezca la plena armonía del hombre con una sociedad adecuada, otra vez hecha naturaleza y, por tanto, la armonía con la naturaleza misma. "El ideal es lo que fue naturaleza", dice un poco schillerianamente el Hyperion de Hölderlin, pero con mucho más pathos revolucionarios que Schiller. Y el helenismo es para Hölderlin precisamente ese ideal que en otro tiempo fue realidad, naturaleza. "Los pueblos partieron un día de la armonía infantil", sigue diciendo Hyperion, "y la armonía de los espíritus será el comienzo de una nueva historia universal."

"¡Todos para uno y uno para todos!": ése es el ideal social de Hyperion cuando parte para ir a la lucha revolucionaria, a la liberación armada de Grecia del yugo turco. Es el sueño de una guerra nacional-revolucionaria por la independencia, que ha de ser al mismo tiempo guerra de liberación para toda la humanidad, más o menos como lo esperaron los soñadores radicales durante la Gran Revolución Francesa — Anacharsis Cloots, por ejemplo — de las guerras de la República. Hyperion dice: "Nadie reconocerá a nuestro pueblo futuro sólo por la bandera; todo tiene que rejuvenecerse, ser distinto desde la raíz, llena de seriedad la alegría y alegre todo trabajo. Nada, ni siquiera lo mínimo y más cotidiano, sin el espíritu y los dioses. Amor y odio y toda voz nuestra tienen que escandalizar al mundo vulgar, y ni siquiera un instante ni *una sola vez* ha de poder recordarnos el vulgar pasado."

Hölderlin ignora pues la limitación capitalista, las contradicciones capitalistas de la revolución burguesa. Su teoría social tiene por tanto que perderse en mística, aunque en una mística que barrunta confusamente una trasformación real de la sociedad, una renovación real de la humanidad. Esas premoniciones son todavía más utópicas y místicas que las de los aislados soñadores de la Francia pre-revolucionaria y revolucionaria. Pues en la Alemania atrasada Hólderlin no puede ni siquiera ver concretamente los gérmenes y conatos de tendencias sociales que ya remiten más allá de la contradictoria limitación del horizonte capitalista. Su utopía es puramente ideológica, el sueño de la vuelta de la Edad de Oro, un sueño en el que la premonición de la evolución de la sociedad burguesa se enlaza con la utopía de una sociedad situada más allá de ella, de una real liberación de la humanidad.

Es muy interesante observar que Hölderlin combate siempre — y especialmente en el *Hyperion* — la sobrestimación del estado, y que su concepción utópica del estado futuro se reduce a su verdadero núcleo, muy al modo de los primeros ideólogos liberales de Alemania, como, por ejemplo, Wilhelm von Humboldt.

La pilastra central que soporta la renovación social no puede ser, por tanto, para Hölderlin más que una nueva religión, una nueva Iglesia. En la evolución de Alemania no podían darse perceptiblemente los fundamentos de sus utopías: objetivamente, porque no estaban de hecho dadas en la realidad burguesa; y subjetivamente porque los conatos de una revolución más allá del capitalismo eran inconcebibles para Hölderdin. Por eso fue inevitable que buscara la fuente de la renovación social en una nueva religión. La inevitabilidad de una orientación religiosa, simultánea con una ruptura completa con las viejas religiones, se da para todos los revolucionarios de este período que quieren llevar la revolución burguesa hasta sus últimas consecuencias, pero retroceden al mismo tiempo ante la realidad de las mismas, ante el desencadenamiento sin inhibiciones del capitalismo, con todos sus efectos sociales y culturales. La introducción del culto del "Etre suprême" por Robespierre es el más grande ejemplo histórico-práctico de esa inevitabilidad.

Es claro que tampoco Hölderlin podía sustraerse a ese dilema. Cuando su Hyperion quiere limitar la eficacia del estado sueña con el nacimiento de una nueva Iglesia que sea portadora de sus ideales sociales. La inevitabilidad de esa concepción y, al mismo tiempo, el carácter burgués revolucionario de la misma, se aprecian claramente en el hecho de

que también Hegel, en la época de su transición a la aceptación completa de la reorientación capitalista de la revolución, es presa de la idea de una nueva religión "en la cual se absorban el dolor infinito y todo el peso de su contrario, pero disueltos y puros, cuando haya un pueblo *libre* y la razón haya vuelto a dar a luz su realidad como espíritu ético dotado de la audacia de *tomarse en su propio suelo y por propia majestad su forma pura*".

Dentro de ese marco ideológico se desarrolla la acción del *Hyperion*. El punto de partida de la acción es el intento de sublevación de los griegos contra los turcos el año 1770, con la ayuda de una escuadra rusa. Es muy característico de la situación histórica de Hölderlin la naturaleza contradictoria revolucionaria y reaccionaria de ese tema. Pero también lo es el que tenga una cierta comprensión de las tendencias reaccionarias de la situación que describe, mucho más alta y progresiva intelectualmente que las ilusiones de los revolucionarios nacionales de las guerras por la independencia respecto de Rusia. Los héroes bélicos de Hölderlin se comportan sin ilusiones, maquiavélica y realísticamente, respecto a la ayuda rusa: "De este modo un veneno anula otro", dice Hyperion cuando la escuadra rusa aniquila la turca. Tampoco, pues, en esta cuestión ha sido Hölderlin un romántico reaccionario.

La acción interior de la novela es la lucha ideológica entre dos tendencias de realización de la utopía revolucionaria. El héroe Alabanda, presentado con rasgos fichteanos, representa la tendencia a la sublevación armada. La heroína de la novela, Diótima, encarna la tendencia de la Ilustración pacífica, religiosa e ideológica; ella quiere hacer de Hyperion un educador del pueblo. El conflicto termina por de pronto con la victoria del principio bélico. Hyperion se une a Alabanda para preparar y realizar el levantamiento armado. El llamamiento de Alabanda despierta en él autorreproches por su anterior inactividad contemplativa. "He sido demasiado ocioso..., perezoso, celestial. Sí, es hermoso ser suave en el momento oportuno, pero serlo cuando no es tiempo es feo, porque es cobarde."

Diótima advierte: "Conquistarás y te olvidarás del para qué." Hyperion contesta: "La servidumbre mata, la guerra justa da vida a todas las almas." Y Diótima ve entonces el trágico conflicto ante el que se encuentra Hölderlin-Hyperion: "Toda tu alma te lo dice: no seguirla lleva a menudo a la ruina, y el seguirla probablemente también." Se produce la catástrofe. Tras unas batallas menores victoriosamente terminadas, los rebeldes toman Masistra, la vieja Esparta. Pero tras la conquista hay saqueos y asesinatos, e Hyperion se aparta decepcionado de los rebeldes. "En verdad, era un proyecto extraordinario, plantar mi Elíseo con una banda de ladrones." Poco después los rebeldes son derrotados y dispersados. Hyperion busca en vano la muerte en los combates de la escuadra rusa.

La actitud de Hölderlin respecto de la revolución armada no es nueva en Alemania. El arrepentimiento de Hyperion después de la victoria repite a nivel superior el de Karl Moor de Schiller al final de los *Räuber*: "que dos hombres como yo bastarían para arrasar todo el edificio del mundo moral". No es nada casual que el clasicista helenizante Hölderlin haya estimado mucho, hasta el final de su vida, los dramas juveniles de Schiller. Solía explicar su estimación mediante análisis de la composición; pero el fundamento verdadero es el parentesco del planteamiento problemático, el ansia de una revolución alemana y al mismo tiempo, inseparablemente, el miedo a los hechos y a las consecuencias de una tal revolución. Pero a pesar del parentesco del planteamiento hay que subrayar también la diversidad. El joven Schiller no se asusta sólo de la dureza de los *métodos revolucionarios*, sino también del *contenido radical de la revolución misma*. Teme que los fundamentos morales del mundo — de la sociedad burguesa — puedan hundirse en una revolución. Hölderlin no teme eso, porque no se siente atado a ninguna forma fenoménica para él visible de la sociedad burguesa. Lo que espera, como hemos visto, es precisamente una trasformación completa de su mundo, después de la cual no debe quedar nada del presente. Su temor y su retroceso se refieren al método

revolucionario, del cual teme, de acuerdo con el estilo de los ideólogos idealistas de la revolución, que eternice la maldad de lo existente en alguna otra forma.

Esa trágica escisión de Hölderlin ha sido para él insuperable, porque nacía de la situación de las clases en Alemania. Las ilusiones históricamente necesarias acerca de la renovación de la democracia de la polis fueron para los jacobinos franceses fuente de ímpetu y capacidad de acción a través de la alianza con los elementos *democrático-plebeyos* de la revolución, con las masas pequeño-burguesas y semi-proletarias de las ciudades y con el campesinado. Apoyados en esas masas, pudieron combatir — cierto por poco tiempo y muy contradictoriamente — la vileza egoísta, la cobardía y la avidez de la burguesía francesa y llevar adelante la revolución burguesa por vías plebeyas. El rasgo antiburgués de ese espíritu revolucionario plebeyo es muy intenso en Hölderlin. Su Alabanda dice sobre los burgueses: "No se pregunta si queréis. Vosotros no queréis nunca, siervos y bárbaros. Y tampoco vale la pena corregiros, pues es en vano. Sólo se procurará que os apartéis de la marcha triunfal de la humanidad." Un revolucionario jacobino habría podido decir esas palabras en el París de 1793 ante el júbilo ruidoso de las masas plebeyas. Pero esa mentalidad significa en la Alemania de 1797 un aislamiento sin perspectivas y desesperado; no había clase social a la que pudieran dirigirse esas palabras, ninguna clase social en la que pudieran suscitar, al menos ideológicamente, algún eco. Georg Forster pudo al menos refugiarse en París tras el fracaso del levantamiento de Maguncia. Para Hölderlin no había ni en Alemania ni fuera de ella patria alguna. No puede asombrar que el camino de Hyperion se pierda, tras el fracaso de la revolución, en una mística desesperada, ni que Alabanda y Diótima sucumban también por el fracaso de Hyperion. Y se comprende que el trabajo siguiente de Hölderlin, su última obra — la tragedia *Empedokles*, que ha quedado en fragmento — tenga por tema el sacrificio místico.

La reacción se aferra siempre a esa disolución mística de

la concepción del mundo de Hölderlin. Después de que la historia oficial alemana de la literatura tratara durante mucho tiempo a Hölderlin de un modo episódico, como representante de una corriente secundaria del romanticismo (Haym), el período imperialista lo redescubre de un modo abiertamente reaccionario y lo utiliza para los fines ideológicos de la reacción. Ya Dilthey hace de él un precursor de Schopenhauer y Nietzsche, mediante el simple truco de separar el helenismo y las influencias de la filosofía clásica alemana de la influencia de la Revolución Francesa y reducir esta última a la condición de mero episodio sin significación. Y Gundolf separa ya la "protovivencia" de Hölderlin de su "vivencia cultural". "Vivencia cultural" es todo lo revolucionario, lo meramente "condicionado por la época", que hay que olvidar, claro está, para estimar "esencialmente" a Hölderlin. Lo "esencial" es una "mística órfica". También para Gundolf el camino lleva de Hölderlin a Nietzsche y de éste a la "divinización del cuerpo" por Stefan George. Hölderlin, la trágica víctima de un jacobinismo tardío, se convierte en manos de Gundolf en el precursor del parasitismo del rentista; la trágica elegía de Hölderlin sobre la perdida libertad política, social y cultural del hombre ha de desembocar en la decadente lírica jardinera de Stefan George; el culto helenístico-republicano de la amistad, cuyos prototipos son para Hölderlin Harmodio y Aristogitón, los que mataron al tirano, se transforma en un precursor del esteticista y decadente círculo de George.

Dilthey y Gundolf imaginan poder quedarse con el núcleo esencial de Hölderlin por el procedimiento de eliminar sus rasgos "condicionados por la época". El mismo Hölderlin sabía muy bien que el luctuoso rasgo elegíaco de su poesía, su nostalgia de la perdida Grecia — con pocas palabras: lo esencial de su poesía — estaba plenamente condicionado por la época. Hyperion dice: "Éste, éste es el dolor no igualado, éste es el inacabable sentimiento de la aniquilación completa, que nuestra vida pierda su significación, que el corazón se diga te vas abajo y no queda nada de ti; no has plantado

ninguna flor, no has construido ninguna cabaña; con sólo que pudieras decir. dejo una huella en la tierra... Bastaría, bastaría. Si hubiera nacido con Temístocles, si hubiera vivido con los Escipiones, mi alma, verdaderamente, no habría tenido que conocerse por este lado."

Así canta Hölderlin la muerte heroica por la patria liberada, tal como él lo entiende:

Acógeme, acógeme en tus filas,
Para que no tenga que morir un día de muerte común.
No quiero morir en vano,
Quiero caer en el monte del sacrificio.

Por la patria...

Y allí bajan mensajeros de victoria: la batalla
Es nuestra. Vive en alto, patria,
Y no cuentes los muertos. Para ti,
Amada, no ha caído ni uno de más.

Y así también canta su propio destino de poeta, la nostalgia del cumplimiento, una vez al menos, del contenido central de su alma:

Sólo un verano concedéis, Poderosos,
Y un otoño para el canto maduro,
Y que el corazón luego, sacio
De dulces juegos, me muera.

El alma que no gozó en vida su divino derecho
No descansa tampoco en el Orco;
Pero si una vez logro lo santo
Que está en mi corazón, el poema

Bien vengas, silencio del mundo de las sombras
Estaré contento aunque mi lira

No me acompañe abajo; una vez
Viví como los dioses, y no hace falta más.

Nada de todo eso debe tomarse aisladamente. Hölderlin es un lírico demasiado auténtico, un poeta, por tanto, demasiado eco real de cada ocasión concreta inmediatamente desencadenadora de vivencias, para poder repetir abstractamente los fundamentos últimos de la vivencia poéticamente configurada en cada caso. En particular, y muy precisamente en el caso de Hölderlin, no puede entenderse de un modo artístico-formal la nostalgia de cumplimiento o logro poético. El contenido y la forma son inseparables también en este caso. El logro poético presupone que su contenido central cobre de un modo u otro realidad, vida. Pero los principios jacobinos son toda la atmósfera de los poemas de Hölderlin. Sólo aquel cuya mirada esté embotada o cegada por su posición clasista puede dejar de percibir esa atmósfera que todo lo determina. ¿Y la mística de la naturaleza? ¿Y la fusión de naturaleza y cultura, de hombre y divinidad, en la vivencia del helenismo? Eso podría tal vez contestarnos algún venerador de Hölderlin influido por Dilthey y Gundolf. Hemos aludido ya a la tradición rousseauniana y robespierriana del culto de la naturaleza y el culto de los griegos propios de Hölderlin. En su gran poema *Der Archipelagus* [El archipiélago], elegido por Gundolf como punto de partida de su interpretación de Hölderlin, el poeta da forma con avasallador pathos elegíaco a la naturaleza griega y a la grandeza de la cultura ateniense nacida de ella. Hacia el final del poema, empero, Hölderlin habla con no menor patetismo, con grandeza elegíaca acusatoria, sobre el *fundamento* de su luto por la Grecia desaparecida:

Pero ¡ay! nuestra generación va por la noche, vive como en [el Orco,
Sin nada divino. Al propio instinto agitado
Encadenados sólo, y cada cual se oye sólo

En el taller ruidoso, y mucho trabajan los salvajes
Con brazo poderoso, sin pausa, pero siempre, siempre
Estéril, como las furias, es la fatiga de los pobres.

Esta concepción no es en Hölderlin ni casual ni excepcional. Una vez aplastada la lucha griega por la libertad, una vez Hyperion ha experimentado su decepción, se encuentra al final de la novela el terrible capítulo de acusación contra Alemania, la colérica oda en prosa acerca de la degradación del hombre en la miseria filistea de la incipiente evolución del capitalismo alemán. La apelación a Grecia como unidad de cultura y naturaleza es siempre en el texto de Hölderlin acusación al presente, inútil llamamiento a la acción, a la destrucción de esa realidad miserable.

El "afinamiento" del análisis por Dilthey y Gundolf, la eliminación de todos los rastros de la gran tragedia social presentes en la vida y en la obra de Hölderlin, es la base de la grosera, demagógica, crasamente embustera violación de su recuerdo por los nazis de la historia de la literatura. Del mismo modo que con los pequeños-burgueses que no saben o no saben aún cuál es su camino, así proceden los ideológicos fascistas con los restos de muchos revolucionarios alemanes auténticamente desesperados, escamoteando las reales causas sociales de su desesperación y explicando ésta por el hecho de que aquellas víctimas no han podido ver todavía el Tercer Reich ni el "salvador Hitler".

Eso le ha ocurrido a Hölderlin en el fascismo alemán. Hoy es un elemento más del buen tono entre los literatos fascistas de Alemania el venerar a Hölderlin como gran precursor del Tercer Reich. Cierto que la realización concreta de esa línea interpretativa, el mostrar concretamente una ideología fascista en Hölderlin, les suscita bastante dificultades. Mucho mayores que aquellas con las que tropezó Gundolf, porque el punto de vista vacío, formalista, de *l'art pour l'art*, de la admiración por la forma del lenguaje de Hölderlin le permitía idealizar el helenismo supuestamente místico de éste sin que se

presentaran contradicciones internas llamativas. (La "única" contradicción se daba entre la imagen de Hölderlin construida por Gundolf y el verdadero Hölderlin.)

Rosenberg ha hecho así de Hölderlin un portavoz de la nostalgia germánica por la "pureza de raza". Su intento de introducir a Hölderlin en la demagogia social del nacionalsocialismo se basa en la falsificación de la crítica de la época por Hölderlin para hacer de ella una crítica fascista del "burgués". "Hölderlin había sufrido por obra de esos hombres ya antes, cuando todavía no lo dominaban todo como burgueses omnipotentes, cuando Hyperion, buscando almas grandes, tuvo que comprobar que por la aplicación, el trabajo, la ciencia y hasta la religión se habían hecho todavía más bárbaros: artesanos, pensadores, sacerdotes, nobles encontró Hyperion, pero no hombres; piezas rotas sin unidad del alma, sin impulso interior, sin vida total." Pero Rosenberg se guarda muy bien de concretar lo más mínimo esa crítica social de Hölderlin. El retórico comienzo desemboca en un salto en el vacío: Hölderlin se convierte en representante de la estupidez rosenberguiana de la "voluntad estética".

Esa misma mezcla de charlatanesca retórica hinchada y temerosa evitación de todos los hechos caracteriza la posterior presentación del retrato fascista de Hölderlin. En una serie de artículos se descubre un "gran cambio" en la vida de Hölderlin: su "apartamiento del siglo XVIII", su conversión al cristianismo y, con ella, a la "realidad germánica" romántica y fascista. Se trata de colocar a Hölderlin en un romanticismo reconstruido adecuadamente para que sea un prólogo al fascismo, o sea, en la serie que va de Novalis a Görres. El valor de esa falsificación histórica puede apreciarse por el hecho de que hasta la ideología nazi oficial tuvo que desecharla por "desencaminada" e "incorrecta". Así lo ha hecho Matthes Ziegler en un artículo de los *Nationalsozialistichen Monatsheften* en el cual se presenta como precursores de la concepción nacionalsocialista del mundo a Meister Eckhart, Hölderlin, Kierkegaard y Nietzsche. Pero mientras que Baeumler es capaz de

presentar los rasgos romántico-anticapitalistas, místico-irracionalistas de Kierkegaard sin mentira histórica manifiesta, con sólo unos pocos retoques pardos, el artículo de Ziegler es un lamentable parloteo revestido, como es natural, con todo el bombo y platillo de la retórica violentamente apodíctica. El artículo se limita — evitando cuidadosamente toda concreción en las citas — a destacar la oposición de Hölderlin a la cultura de su época (a la "vida burguesa") y su aspiración a una forma de comunidad. Y con la mayor tranquilidad Ziegler transforma esa nostalgia, cuya verdadera raíz social y cuyo contenido auténtico conocemos ya, en una nostalgia de Hitler y en anticipación del Tercer Reich. Su resumen dice: "La tragedia de Hölderlin consistió en que tuvo que separarse de la comunidad de los hombres sin que le fuera concedido dar forma a la comunidad futura. Fue un solitario, un incomprendido en su época, el cual llevaba empero el futuro como certeza. No quería resucitar el helenismo, no quería una nueva Grecia, sino que halló en el helenismo la conducta vital del heroísmo nórdico, anquilosada en la Alemania de su época, pero de la que ha de nacer la comunidad futura. Hölderlin tiene que expresarse con el lenguaje y las representaciones de su época, y por eso nos es difícil a los hombres de hoy, formados por la vivencia de nuestro presente, el entenderle adecuadamente. Nuestra lucha por la edificación del Reich es empero lucha por la misma hazaña que Hölderlin no pudo realizar porque no se habían consumado aún los tiempos."

El resultado temático es ridículamente pobre, incluso medido con el criterio que puede aplicarse a una historia nazi de la literatura; Ziegler llega incluso a confesar involuntariamente que no entiende a Hölderlin, o que le entiende poco. Los literatos nacionalsocialistas tienen que hacer el retrato de Hölderlin de un modo aún más abstracto que Dilthey y Gundolf, aún más vacío de todos los rasgos individuales e histórico-sociales. El Hölderlin de los fascistas alemanes es un poeta romántico cualquiera, que apenas se diferencia del Georg Büchner hoy de nuevo falseado hasta la violación y ya

en otro tiempo falsificado como representante del "pesimismo heroico", como precursor del "realismo heroico" de Nietzsche y de Baeumler. Efectivamente: todos los gatos son pardos en la noche espiritual de la falsificación nazi de la historia.

Pero la "metodología" de esas falsificaciones arroja de todos modos un resultado involuntario: la estrecha conexión entre la incapacidad liberal para entender la historia alemana y la falsificación imperialista y fascista, cada vez más consciente, de esa historia. Dilthey polemiza con la interpretación de Hölderlin por Haym como un "brote lateral del romanticismo", pero sólo para catalogar al poeta entre los románticos tardíos y decadentes del siglo, o sea, para hacer de él un precursor de Nietzsche. Gundolf le hace, además, precursor de Stefan George. Y los nacionalsocialistas aprovechan los rasgos románticos y anticapitalistas de la obra de Hölderlin — que en su tiempo no eran aún, ni mucho menos, unívocamente revolucionarios — para colocar el deformado retrato del trágico revolucionario como escultura decorativa en la fachada del presidio fascista en que yace la Alemania trabajadora.

Pero en lo más básico de su personalidad poética, Hölderlin no es ningún romántico, aunque su crítica del capitalismo incipiente presente varios rasgos románticos. Mientras que los románticos, desde el economista Sismondi hasta el poeta místico Novalis, huyen del capitalismo para refugiarse en la economía mercantil simple y contraponen al anárquico capitalismo la "ordenada" Edad Media, y a la división mecánica del trabajo la "totalidad" del trabajo artesano, Hölderlin critica la sociedad burguesa desde otro punto de vista. También él odia románticamente la división capitalista del trabajo. Pero para él, el momento esencial de la degradación que hay que combatir es la pérdida de la libertad. Y esta concepción de la libertad aspira a rebasar — en formas místicas, como hemos visto, y con contenidos vagamente utópicos — el estrecho concepto de la libertad política propio de la sociedad burguesa. La diferencia de temática entre Hölderlin y los románticos

— Grecia contra la Edad Media — no es pues una mera diferencia temática, sino una diferencia política e ideológica.

Cuando Hölderlin celebra las fiestas de la antigua Grecia está celebrando la perdida publicidad democrática de la vida. No sólo está recorriendo los mismos caminos que su amigo de juventud Hegel antes de su decisivo cambio, sino que también sigue ideológicamente la ruta de Robespierre y de los jacobinos. En su gran discurso ante la Convención para conseguir la introducción del culto del "Ser Supremo", dice Robespierre: "El verdadero sacerdote del Ser Supremo es la naturaleza, su templo es el universo, su culto la virtud, sus fiestas la alegría de un gran pueblo unido ante sus ojos para estrechar los lazos de la fraternidad universal y para ofrendarle la veneración de los corazones puros y sensibles." Y en el mismo discurso apela Robespierre a las fiestas de la antigua Grecia como modelo de esa consolidación de la educación democrático-republicana en la virtud y la felicidad de un pueblo liberado.

Es cierto que la mística de Hölderlin rebasa ampliamente la inevitable ilusión heroica de Robespierre. Y que es además una huida a la mística y una mística de la huida: una mística de la nostalgia de la muerte, del sacrificio, de la muerte como medio de unificación con la naturaleza. Pero tampoco esta mística hölderliniana de la naturaleza es inequívocamente reaccionaria.

En primer lugar, siempre es visible en ella la fuente rousseauniana revolucionaria. El punto de partida inmediato de esa huida a la mística, consiste, en efecto, para Hölderlin, en el hecho de que, como idealista, tuvo por fuerza que sublimar la tragedia *social* necesaria y desesperada de sus esfuerzos en una tragedia *cósmica*. Pero, en segundo lugar, también su mística del sacrificio tiene un carácter claramente panteísta y antirreligioso. Antes de que Alabanda vaya a la muerte, habla de su vida "que no fue creada por ningún dios". "Si me ha hecho la mano de un alfarero, ya puede hacer añicos la vasija como le plazca. Pero lo que vive tiene que ser increado, naturaleza

divina en su semilla, sublime por encima de todo el poder y todo el arte, y por ello inmortal, eterno." Muy análogamente escribe Diótima en su carta de despedida a Hyperion acerca de la "libertad divina que nos da la muerte": "Y si me convirtiera en planta, ¿tanto sería el daño? Seré. ¿Cómo voy a perderme de la esfera de la vida, en la que el eterno amor, común a todos, mantiene juntas las naturalezas? ¿Cómo voy a desprenderme del lazo que ata a todos los seres?"

Si el lector actual quiere conseguir una comprensión histórica verdadera de la mística alemana de la naturaleza de comienzos del siglo XIX, no debe olvidar que en aquel período se descubrió y elaboró la dialéctica de la naturaleza, en forma, ciertamente, idealista y mística. Es el período de la filosofía natural de Goethe, del joven Hegel y del joven Schelling (Marx ha hablado una vez de la "sincera idea juvenil de Schelling"). Es un período en el cual la mística no representa sólo un peso muerto procedente del pasado teológico, sino también muchas veces, y muy frecuentemente de modo difícil de desenredar, una niebla idealista que cubre los futuros caminos, todavía sin descubrir, del conocimiento dialéctico. Del mismo modo que al comienzo de la evolución burguesa, en el Renacimiento y en el incipiente materialismo de Bacon, la embriaguez del nuevo conocimiento adopta formas exageradas y fantásticas, así también ahora, en el entusiasmo del alba del método dialéctico, se produce una filosofía "cuyos eslabones están todos ebrios" (Hegel). Lo que ha dicho Marx de la filosofía de Bacon — "la materia sonríe al hombre entero en un poético brillo sensorial, mientras que la doctrina aforística misma está todavía llena de inconsecuencias teológicas" — vale, *mutatis mutandis*, para este período.

El mismo Hölderlin ha intervenido muy activamente en la constitución del método dialéctico; no es sólo amigo juvenil, sino también compañero filosófico de Schelling y de Hegel. En el gran discurso sobre Atenas, Hyperion habla de Heráclito. Y el "Uno discriminado en sí mismo" heracliteo es el punto de partida de su pensamiento: "Es la esencia de la

hermosura, y antes de que se descubriera eso no hubo filosofía." La filosofía es, pues, para Hölderlin, lo mismo que la dialéctica.

Una dialéctica, por supuesto, idealista, y que se pierde en mística. Y la mística es especialmente visible en la obra de Hölderlin porque tiene para él la misión de transfigurar cósmicamente la tragedia social de su existencia, mostrándole un aparente camino que lleva del callejón sin salida histórico de su situación a una muerte con sentido. Pero también ese horizonte que se pierde en místicas nieblas es un rasgo común a toda la época. El final del *Hyperion* y el del *Empedokles* no son más místicos que el destino de la Makarie de *Wilhelm Meister Wanderjahre* ni que los de Louis Lambert o Seraphitus Seraphita en la obra de Balzac. Del mismo modo que es imposible eliminar ese horizonte místico de la obra de los grandes realistas Goethe y Balzac, sin que por eso suprima el realismo de la línea básica de su producción, así tampoco la mística hölderliniana de la muerte puede destruir el carácter revolucionario de la línea básica de su elegía heroica.

Hölderlin es uno de los poetas elegíacos más profundos y más puro de todos los tiempos. En su importante definición de la elegía Schiller ha dicho que "en la elegía el luto no puede proceder más que de un entusiasmo despertado por el ideal". Y con rigor tal vez excesivo Schiller condena a todos los poetas elegíacos que lloran un destino meramente privado (Ovidio).

En la poesía de Hölderlin el destino privado y el social confluyen en una armonía trágica pocas veces dada. Hölderlin ha fracasado en todos los terrenos de su vida. Jamás ha rebasado ese estadio de transición, entonces muy general, que fue la existencia de los intelectuales alemanes pobres: la profesión de preceptor doméstico; ni siquiera así consiguió ganarse la vida. Y, como poeta, fue desconocido a pesar de la benevolente protección de Schiller y del elogio del crítico más importante de la época, A. W. von Schlegel: una existencia sin perspectiva. Su gran amor por Suzette Gontard terminó en una trágica resignación desesperada. Su vida interna y su vida externa fueron tan desesperadamente cerradas que muchos contemporáneos y biógrafos suyos han visto en la locura que coronó su evolución juvenil algo obviamente necesario.

El "luto elegíaco" de la poesía de Hölderlin no tiene, empero, nunca el carácter de un mezquino llanto privado por el fracaso de la vida personal. Aunque Hölderlin mistificó cósmicamente la necesidad social del fracaso de sus principales aspiraciones, en esa mistificación se expresa también el sentimiento de que el fracaso de sus esfuerzos personales no ha sido más que una consecuencia necesaria de aquel otro fracaso universal. Y el lamento elegíaco de sus poemas parte siempre de ahí.

El contraste del helenismo perdido que había que renovar revolucionariamente con la miseria del presente alemán, es el contenido constante y siempre variamente repetido de su lamento. Por eso su elegía es una acusación patética y heroica contra la época, y no un lloriqueo lírico subjetivo por un destino privado que puede ser tan lamentable como se quiera.

Es el lamento de la mejor intelectualidad burguesa por el perdido "autoengaño" revolucionario del período heroico de la clase. Es el lamento por la soledad, el grito desesperado que procede de una sociedad insuperable porque, aunque se manifieste en todos los momentos de la vida privada también, ha sido producida por la mano de bronce de la evolución económico-social.

Se ha apagado el fuego revolucionario de la burguesía. Pero el incendio heroico de la Gran Revolución suscita en todas partes, por la amplia burguesía, almas ígneas en las que perdura la llama. Lo que pasa es que la chispa no basta ya para encender la clase. En el Julien Sorel de Stendhal pervive todavía el fuego revolucionario del jacobinismo, igual que en Hölderlin. Y aunque la desesperanza de la situación de aquel jacobino tardío se diferencia mucho externamente del destino de Hölderlin, y aunque Julien Sorel no tenga el destino de un

lamento elegíaco, sino el de una lucha realizada con procedimientos hipócritamente maquiavélicos contra la vil sociedad de la Restauración, sin embargo, la desesperación de ambas situaciones es la misma y tiene análogas raíces sociales. Tampoco Julien Sorel ve más solución que huir al final de una vida fracasada hacia una muerte trágica pseudoheroica, al cabo de una vida llena de indigna hipocresía, para poder por último lanzar al rostro de la sociedad su desprecio plebeyo y jacobino.

La forma artística en que apareció el último jacobino de Francia es irónico-realista. En cambio, en Inglaterra estos seres tardíos nacieron clásicamente, elegiacos e hímnicos como Hölderlin: Keats y Shelley. Mas mientras que el destino de Keats presenta muchos rasgos incluso externamente emparentados con los del de Hölderlin, en la obra de Shelley un sol nuevo consigue atravesar el horizonte místico, y un nuevo júbilo irrumpe en el lamento elegíaco. Keats llora en su más grande fragmento poético el destino de los titanes derribados por los viles dioses nuevos. También Shelley canta el destino de un viejo dios, la lucha de los nuevos dioses miserables contras los viejos dioses de la Edad de Oro (la Edad de Oro, el "Reino de Saturno", es en la mayoría de los mitos al mismo tiempo el mito del período anterior a la propiedad privada y al estado), la lucha del encadenado Prometeo contra el nuevo dios Zeus.

Pero en la obra de Shelley los nuevos dioses usurpadores son derrocados, y se celebra hímnicamente la liberación de la humanidad. Shelley ha visto ya el naciente sol nuevo, el sol de la revolución proletaria. Y pudo cantar la liberación de Prometeo porque ya había podido llamar a los hombres de Inglaterra a levantarse contra la explotación capitalista:

Sow seed. — but let no tyrant reap;
Find wealth, — let no imposter heap;
Weave robes, — let not the idle wear;
Forge arms, — in your define to bear.

Con Shelley se abre la perspectiva de la transición de los jacobinos nacidos demasiado tarde para su propia clase: ahora pueden pasar a la real lucha liberadora de la humanidad.

Lo que en la Inglaterra de hacia 1819 era posible para un genio revolucionario — socialmente y, al menos, poéticamente, como perspectiva visionaria —, no era posible para nadie en la Alemania de finales del siglo XVIII. El camino real de la intelectualidad burguesa alemana lleva de las contradicciones de la situación interna e histórico-universal de la Alemania de la época al pantano espiritual del oscurantismo romántico; la acomodación de Goethe y de Hegel salvó y elaboró la mejor herencia del pensamiento burgués, aunque siempre en una forma oculta y mezquina. La heroica falta de compromisos de Hölderlin tuvo que llevarle a un desesperado callejón sin salida. Hölderlin es en verdad un poeta único, que no ha tenido sucesores ni podía tenerlos. Pero no en el sentido en que lo dicen los que hoy manchan su memoria con la glorificación de sus debilidades y sus oscuridades, sino porque su trágica situación no puede volver a presentarse nunca para la clase burguesa.

Un Hölderlin posterior que no hubiera emprendido el camino de Shelley no habría sido ya ningún Hölderlin, sino un mediocre liberal clasicista. Cuando en el epistolario de 1843 Arnold Ruge encabezó su carta con el célebre lamento de Hölderlin sobre Alemania, Marx le contestó: "Su carta, querido amigo, es una buena elegía, un canto fúnebre que corta la respiración, pero políticamente no es absolutamente nada. Ningún pueblo se desespera, y aunque durante mucho tiempo no espere más que por pura memez, resulta que, al cabo de muchos años y por una repentina inteligencia política, realiza todos sus píos deseos."

El elogio de Marx puede aplicarse a Hölderlin, pues Ruge no hace más que variar vulgarmente el *motto* que adopta; y la crítica se aplica a todos los que han repetido el lamento de Hölderlin una vez superado por la historia el fundamento que lo desencadenó, la desesperación objetiva de su situación.

Hölderlin no podía tener sucesión política. Los posteriores elegíacos decepcionados del siglo XIX lamentan, por una parte, demasiado destino privado, y, por otra, no pueden preservar, en el lamento por la miseria de su presente, la fe en la humanidad con la pureza que tuvo en Hölderlin. Este contraste pone a Hölderlin muy por encima del falso dilema del siglo XIX: Hölderlin no es ni trivial optimista ni pesimista desesperadamente irracional; y estilísticamente no sucumbe ni al objetivismo académico clasicista ni al subjetivismo impresionista y descompuesto; su lírica no es seca, pedante y doctrinaria, ni sentimental vacío intelectual.

La lírica de Hölderlin es una lírica de pensamiento. Su punto de partida es la contradicción interna de la revolución burguesa llevada a la altura de una concepción del mundo (y al mismo tiempo, desde luego, mistificada idealísticamente). En esa lírica de pensamiento viven las dos partes de la contradicción: el ideal greco-jacobino y la miserable realidad burguesa, una vida sensible uniformada. En ese alto dominio estilístico de la contradicción irresoluble que subyacía a su ser social se encuentra la grandeza imperecedera de Hölderlin. Hölderlin ha caído valerosamente, mártir tardío, en una abandonada barricada del jacobinismo, y, además, ha dado a ese martirio — el martirio de los mejores hombres de una clase en otro tiempo revolucionaria — la forma de un canto inmortal.

También la novela *Hyperion* tiene ese carácter lírico-elegíaco. Es menos narrativa que elegíaca y acusatoria. A pesar de ello, yerran los críticos burgueses que ven en el *Hyperion* una disolución lírica de la forma épica análoga a la del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Tampoco estilísticamente es Hölderlin un romántico. Teoréticamente se sale de la concepción schilleriana del epos antiguo como "ingenuo" (en contraposición a la moderna poesía "sentimental"), pero lo hace tendencialmente en el sentido de un objetivismo revolucionario. Él ha escrito: "Lo épico, que en la apariencia es poema ingenuo, es en su significación heroico. Es la metáfora de los

grandes esfuerzos." Esa sentencia da razón del diverso matiz de su tendencia.

La tragedia histórica de Hölderlin se manifiesta en su práctica artística por el hecho de que el heroísmo épico puede sólo incoarse, por el hecho de que lo único de los esfuerzos heroicos que puede cobrar forma es su metáfora elegíaca. La plenitud épica tiene que retrotraerse de la acción a las almas de los personajes. Pero Hölderlin da a esa acción interior una gran plasticidad y objetividad sensibles, cuanto lo permitían los trágicos y contradictorios fundamentos de su concepción. También aquí el fracaso, además de ser heroico, se convierte en canto, y contrapone a la "novela pedagógica" de la adaptación goethiana a la realidad capitalista una "novela pedagógica" de la resistencia heroica a esa realidad.

Hölderlin no quiere "poetizar" románticamente, como Tieck o Novalis, la "prosa" del mundo del *Wilhelm Meister*, sino que pone frente al paradigma alemán de la gran novela del *bourgeois* el esbozo de una novela del *citoyen*.

El *Hyperion* presenta también estilísticamente los rasgos de la problemática irresoluble de ese género. El intento de dar forma épica al citoyen tenía que fracasar. Pero de ese fracaso nace un estilo lírico-épico único; el objetivismo estilístico de una profunda acusación contra la bajeza del mundo burgués, una vez apagada la luz de las "ilusiones heroicas". La novela de Hölderlin, lírica, casi sólo metafóricamente dotada de acción, se sitúa de este modo estilísticamente aislada en la evolución de la literatura burguesa; en ningún otro momento se ha dado forma tan sensible y objetivamente a una acción tan puramente interior; ni tampoco se ha recogido tanto en lo épico la actitud lírica del poeta.

Hölderlin no se ha mostrado nunca crítico respecto de la gran novela burguesa de su época, como hizo en cambio Novalis. A pesar de ello, su contraposición al *Wilhelm Meister* es profunda: le ha contrapuesto otro tipo completamente distinto de novela. Mientras que la novela del tipo *Wilhelm Meister* procede orgánicamente de los problemas sociales y estilísticos

de la novela burguesa anglofrancesa del siglo XVIII, Hölderlin recoge los hilos problemáticos en el lugar en que se intentó crear un epos del citoyen, no del bourgeois, partiendo de los ideales revolucionarios de transformación de la vida por la burguesía: donde Milton emprendió el gran intento fracasado de dar forma, con plástica antigua, a la existencia y al destino, necesariamente idealistas, del citoyen. La plástica del epos buscada por Milton se deshace empero en su obra en una serie de espléndidas descripciones líricas y explosiones de patetismo también puramente lírico.

Hölderlin renuncia por anticipado a la aspiración imposible de crear un epos sobre un suelo burgués y, de acuerdo con las necesidades de la novela, pone desde el principio sus personajes y sus destinos en una vida cotidiana burguesa, aunque muy estilizada. Con eso se ve obligado a dar forma al citoyen con alguna relación con el mundo del bourgeois. Es claro que no puede dar a la idealista figura del citoyen una vida material plena, pero se acerca a la configuración realmente plástica mucho más que cualquiera de sus predecesores en el tratamiento de esa figura.

Precisamente su tragedia histórico-personal, el que la "ilusión" heroica de la burguesía no pueda ser ya una bandera para reales hazañas revolucionarias, sino sólo para la nostalgia de ellas, suministra el presupuesto estilístico de ese éxito artístico relativo. Nunca han sido los conflictos anímicos configurados por un poeta burgués tan poco exclusivamente anímicos, tan poco meramente privados y personales ni tan *inmediatamente públicos* como en la obra de Hölderlin. La novela lírico-elegíaca de Hölderlin es, pese a su necesario fracaso y precisamente en él, la más objetiva épica del citoyen que presenta la evolución burguesa.

[1934]

Esta obra, publicada por
EDICIONES GRIJALBO, S. A.,
terminóse de imprimir en los talleres
de Gráficas Emegé, de Barcelona,
el día 20 de junio
de 1968